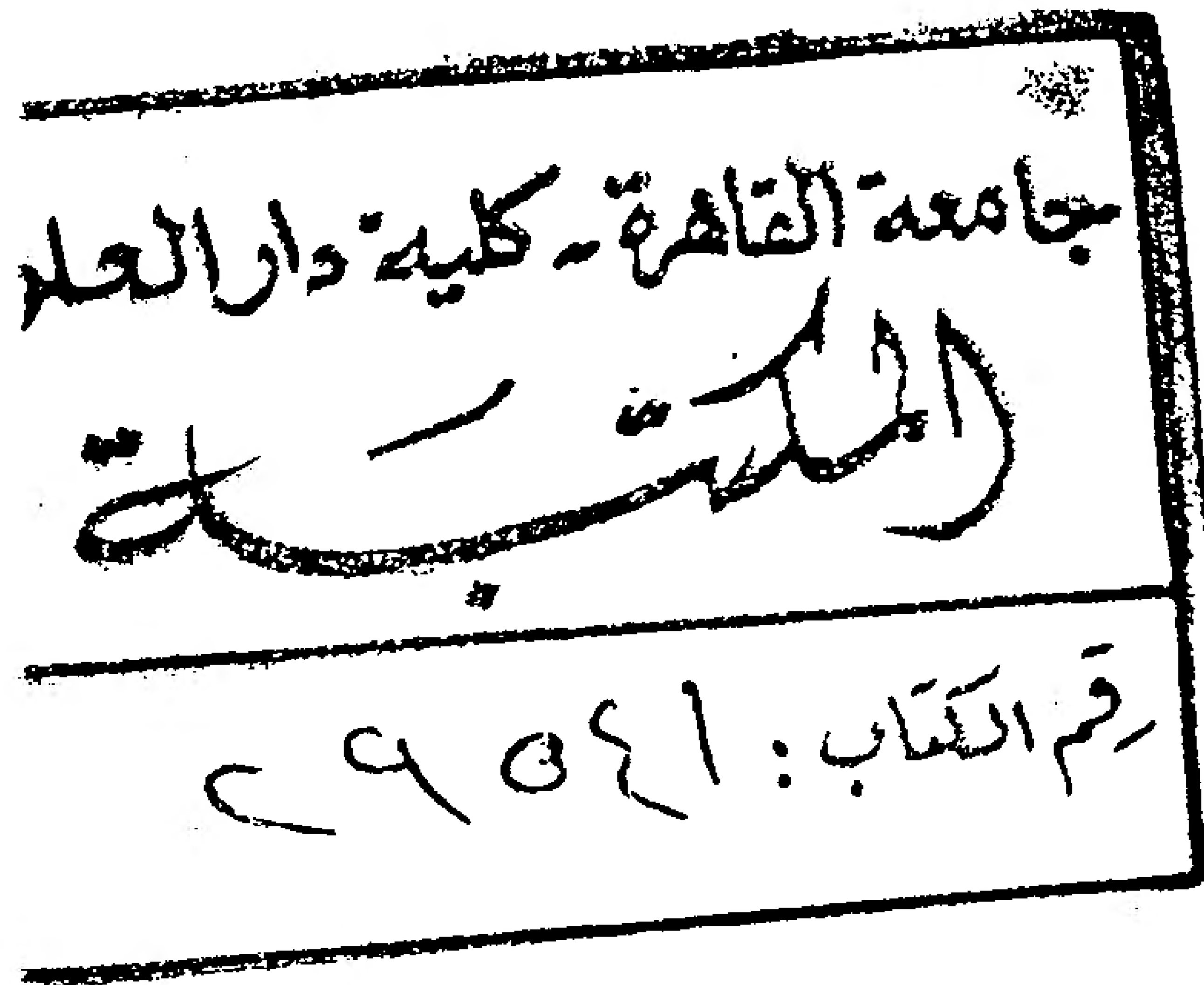
إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى

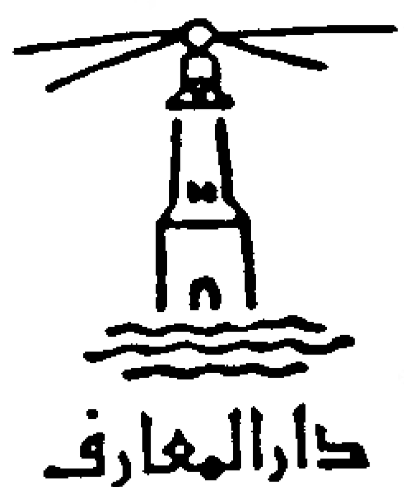
مدخل لغوى أسلوبى



تأليف
دكتور محمد العبد
كلية الألسن ــ جامعة عين شمس

الطبعة الأولى

١٩٨٨



الإهداء

إلى أستاذى الفاضل /

أ. د. عونى عبد الرءوف

اعترافاً بفضله وتقديراً لعلمه ،

فهذا العمل جنى لما غرست يداه .

محمد العبد

مقدمة

إن التحليل الإبداعى للدلالة هو فى مبدئه ومنتهاه تحليل لغوى أسلوبى Stylolinguistic Analysis. وليس الاختلاف بين محلل الأسلوب ومحلل الدلالة اختلافاً فى المنهج، ولكنه اختلاف فى الغاية؛ فمحلل الدلالة لا يختار سماته اللغوية من أجل أهميتها اللغوية فى ذاتها، أعنى من أجل إسهامها المجرد فى تشخيص السمات الأسلوبية الكيفية العامة للنص، ولكن من أجل الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللغوية فى إبداع المعنى، أى من أجل الكشف عن الفعل الإيجابى الخاص بكل سمة منها، فى التعبير عن المعنى تعبيراً جماليا موحيا، فى مقابل التعبير التوصيلى العرفى المباشر. وتلك مقابلة أخرى بين الفنى المؤثر والعرفى الموصل.

ويتوقف نجاحنا فى الكشف عن دور كل سمة لغوية فى إبداع الدلالة على عدة عوامل منها: قدرتنا على حصر تلك السمات اللغوية ذاتها، ومنها صحة الأساس الذى يبنى عليه الحصر والتحديد علميا. وهنا ينبغى أن تكون التصورات والمفاهيم التى نحدد على أساسها دور كل سمة فى إبداع المعنى واضحة محددة من الناحية النظرية والإجرائية. ومنها — وهذا هو أهم العوامل — قدرتنا على تحويل الاستجابات والانطباعات التى تثيرها كل سمة، أو لنقل الآن كل مثير Stimuli، إلى مفاتيح موضوعية لفهم النص وتذوقه وتحليله.

وغنى عن البيان أن البحث فى إبداع الدلالة ووسائله، هو فى جوهره بحث فى (المثيرات اللغوية) الدالة فى النص، سواء أكانت أصواتاً أم مفردات أم تراكيب أم قرائن مجازية. وهذا إجراء لغوى وصفى محض، يفتقر –فى النص الأدبى بالذات– إلى التغير الأسلوبى الذى يتغيا الكشف عن قيمة المثير اللغوى الدال، وبيان دوره فى إبداع الدلالة.

وإذا كانت الدلالة بعامة هى جوهر كل تحليل لغوى وغايته، فإن دراسة هذه الدلالة على المستوى الإبداعى –بخاصة– بمنهج لغوى أسلوبى هى جوهر الجوهر أو غاية الغايات.

ولا ينبغى أن تثير كلمة (إبداع) فى أنفسنا إحساساً بصعوبة ضبط العناصر المبدعة فى النص، لأن المنهج اللغوى الأسلوبى الذى ننتهجه فى هذه الدراسة منهج موضوعى، بمعنى أن كل من يعيد تحليل المادة المدروسة بهذا المنهج نفسه، سوف يصل إلى النتيجة نفسها.

والمادة المدروسة هنا تمتد إلى مائة وخمسين عاماً أو مائتين قبل الإسلام. هى مادة الشعر الجاهلى فى عمومها. والشعر الجاهلى لا يغنى معه النظر إليه باعتباره معيناً زاخراً لاستخراج قواعد اللغة، أو مادة ساكنة يستدل بها على حضارة البيئة، وأيام العرب، وطرائق حياتهم ومعاشهم؛ لأنه –قبل كل شىء– إنتاج أدبى بلغ مستوى رفيعاً من الخلق والإبداع.

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد أهمية دراسة لغة الشعر الجاهلى؛ –فهى ببساطة شديدة– من أهم الوسائل العلمية المساعدة على دراسة اللغة العربية ذاتها وما تتمتع به من إمكانات أسلوبية وافرة.

ولكن الذى ينبغى تأكيده الآن هو أن هذه الدراسة التى بين أيدينا

دراسة (أفقية) لا (رأسية). فهى تبحث عن (جوهر الشعر) ذاته فى الشعر الجاهلى، تبحث عن الإمكانات اللغوية الأسلوبية العامة التى انتهى إليها فى إبداع المعنى، ولا تهدف إلى البحث عن الإمكانات والقدرات والمهارات الفردية التى أظهرها كل شاعر جاهلى فى إبداع هذا المعنى، إلا بقدر ما تحتاج إليه معالجة بعض الظواهر أو ضرورات المقارنة والإحصاء.

إنها دراسة فى (جوهر الشعر) الذى يخفى من بريقه فى دراسات القدماء المعالجات الجزئية الانطباعية، والذى يخفى من بريقه فى أكثر دراسات المعاصرين الانشغال فى جدل القضايا التنظيرية أو رصد الأغراض الشعرية وبعض السمات البلاغية فى إطار كلاسيكى قليل الجدوى.

وقد فصلت هذه الدراسة إلى أربعة فصول:

تحدثت فى الفصل الأول منها عن دور الصوت فى إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، وهو من المباحث المهمة التى أهملت طويلاً؛ لانعزال النظر النقدى عن المعطيات الحقيقية لعلم اللغة. وركزت على ظاهرتين اثنتين هما: المحاكاة الصوتية، والتقسيم والموسيقى الداخلية. والحق أن الحديث عن هذه الظواهر لم يكن مبنيا على الاجتهاد الشخصى والتذوق الذاتى، بقدر بنائه على ما يمكن أن تسهم به قوانين علم الأصوات فى الدراسة اللغوية الأسلوبية للمعنى.

فى الظاهرة الأولى ميزت بين عدة صور للمحاكاة فى الشعر الجاهلى، وصوبت بعض المفاهيم القديمة عن (التنافر الصوتى)، فرأيت لكثير من حالاته أهمية فنية كبرى وأسميته بـ(التنافر الصوتى الفنى).

وفى الظاهرة الثانية، حاولت أن أربط بين عناصرها التقليدية من تشطير وتصريع ونحوهما، وبين وظيفتها الدلالية من جهة، وأن أربط بعض هذه العناصر ــ كالتصريع ــ بالحالة النفسية للشاعر، وما يمكن أن يفيده هذا الربط فى تفسير بعض الظواهر الصوتية المهمة من جهة أخرى.

وفى الفصل الثانى تحدثت عن دلالة الكلمة، فتناولت الوسائل التى أثرت فى أداء معناها، كالرمز، والإطالة، والترادف السياقى، والتقابل اللفظى، والاستخدامات الشعرية الخاصة، من اختيار وإيثار وابتكار. وهى استخدامات تتبدّى منها المهارة الفردية للشاعر وفعله الإيجابى فى تعديل أبنية الكلمات، وإيثار أبنية على أخرى، وتفصيل كلمات جديدة مبتكرة، إذا اقتضى المعنى ذلك. وتدين كل لغة لشعرائها فى بعض الألفاظ المبتكرة فيها.

وفى الفصل الثالث تحدثت عن دلالة التركيب، عنيت التركيب اللغوى، من قوالب لفظية، ومصاحبات، وتعبيرات، ومزاوجات. وبيَّنت مدى تأثير هذه التراكيب فى إبداع المعنى، وما يقدمه بعضها للغة الشعر من قيم الإيجاز والاقتصاد اللغوى.

وقد لاحظت هنا غنى الشعر الجاهلى بنماذج التعبير اللغوى الفنى، ونماذج المصاحبات، والمزاوجات المجازية العجيبة.

وفى الفصل الرابع والأخير تحدثت عن دلالة المجاز فبيّنت ــ على نحو إجرائى تطبيقى ــ تأثيره فى إبداع المعنى الإيحائى، من خلال (الاستعارة)، باعتبارها سمة أساسية من سمات لغة الشعر.

ولم يكن خط السير هنا هو ما اعتاده البلاغيون فى دراساتهم البلاغية المحضة لأركان الاستعارة وأنواعها التقليدية المعروفة، وإنما نحونا فى تحليلها منحى جديداً، ينهض على أساس تصنيفها تصنيفاً دلالياً

موضوعياً ، غايته الجوهرية هى التفريق بين أنواعها الدلالية المتشابكة ، وبيان حدود كل نوع ، وأهميته ، ومكانته بين الأنواع الأخرى ، وتمثيله لفكر الشاعر وخياله وبيئته ، وبيان قيمته فى تحقيق الاقتصاد اللفظى وإبداع المعانى الإيحائية فى آن معاً .

وبالرغم من أن هذه الدراسة قد أفادت كثيراً من المصادر اللغوية والأدبية والبلاغية القديمة ، فإنها قد انطلقت فى أساسها المنهجى من بحث الدلالة فى ضوء الدراسات اللغوية والأسلوبية الحديثة ، اقتناعاً بضرورة التكامل العلمى بين القديم والجديد مهما كانت صورته .

ومع إدراكنا لما حظى به الشعر الجاهلى من بحوث تطول بها القائمة ، وإن تفاوتت قدراتها على التعمق العلمى ، فإننا نرى أن باب البحث فى الشعر الجاهلى مازال مفتوحاً ، بل إنه ليتسع يوماً بعد يوم لمزيد من الإسهامات العلمية الجادة .

وإذا كان هذا العمل ــ بين ذلك الكم الهائل من الأعمال الأخرى ــ قد أمكنه أن يلقى ضوءاً جديداً على بعض خصائص الدلالة ومقومات الإبداع الدلالى فى الشعر الجاهلى ، فذلك حسبه .

والله أسأل أن ينفع بهذا الجهد أبناء العربية من الطلاب والدارسين .

وما توفيقى إلا بالله ...

محمد العبد

الفصل الأول

[دلالة الصوت]

دلالة الصوت

يلعب الصوت دوراً مهماً فى إبداع المعنى فى الشعر الجاهلى. وقد استعان الشاعر الجاهلى بعدد من المؤثرات الصوتية Sound effects فى عرض معناه والإيحاء به وتصويره، بحيث يمكننا القول ــ فى اطمئنان ــ بأن الشاعر الجاهلى قد جعل من الصوت ــ فى أشكاله التى سنعالجها ــ عنصراً إبداعياً تصويرياً مهماً.

وكما يقول جارى Gurry، فإن «الذى يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً فى تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة. هو ربطه بالعناصر التى تنشىء لنا وحدة واحدة. ولذلك، فإن التأثيرات الصوتية ينبغى أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى، والفكرة، والتخيل، والإيقاع» (١).

ويمكننا ــ هنا ــ التميز بين صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية فى الشعر الجاهلى، وهما:

(١) المحاكاة الصوتية.

(٢) التقسيم والموسيقى الداخلية.

وكما أسلفنا القول، فإن لهاتين الصورتين ميزة القيام بوظيفة تصويرية Imaginative Function، أى الإفصاح عن المعنى وتصويره،

(1) Gurry, P. The Appreciation of Poetry, p. 73

وإن اختلفت إحداهما عن الأخرى فى طريقة التصوير تبعاً لاختلاف الوسيلة ، ونحن نختلف كذلك فى استجابتنا الانفعالية لتلك الوسائل Emotional Response

إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر فى أدق حالاتها ، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور ، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له . ولا تترك تلك الظلال ـ باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية فى العمل الفنى اللغوى ـ تحت حكم الإلقاء ، وإنما ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعورى المتشكِّل (١) .

وتتجلى ميزة ارتباط بعض الأصوات اللغوية بظلال المعنى فى الشعر الجاهلى ، لاسيما فى إطار ما نسميه بالمحاكاة الصوتية ، على نحو معقد متشابك ، فلننظر كيف كان ذلك ؟

(١) المحاكاة الصوتية :

والمحاكاة الصوتية Onomatopoeia ـ كما يقول أولمان Ullmann ـ نوع من التوافق (أو الهارمونى) بين العلامة اللغوية ومعناها (٢) . والشعر أكثر فنون القول احتياجاً إلى هذا (الهارمونى) باعتبار وظيفته التأثيرية ، ولبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية .

ومحاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية ، إنما هى طاقة خالصة للغة ، وإن كان الصوت المحاكى لا يصور الشىء الموصوف تماماً ، وإنما يحاكى نشاطه وفعاليته محاكاة كلية ، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل ، يخرج عن نطاق اللغة . وهنا يقوم التشكيل اللغوى العضوى بنقل السمات العامة للظاهرة التى

(1) Seidler, H. Allgemeine Stilistik, S. 235

(2) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, p. 15

يحسها المستخدم ـ فى ذلك الفعل ـ إلى أصوات لغوية تؤثر ـ بالتالى ـ فى فهم المعنى وتحديده فى العمل الفنى اللغوى .

إن ناتج تلك المحاكاة ـ فى النهاية ـ هو الإحساس الجمالى الحركى ، والتخيل الجمالى الحركى (١) ولذلك ، فإن المعنى الذى يحاكيه صوت أو أكثر يمكن تسميته باسم (المعنى الصوتى أو الفونولوجى Phonological Meaning) .

ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الدراسة التسمية التى ابتكرها فيرث Firth ، وهى (جماليات الصوت Phonaesthetic) (٢) .

وإذا كان ليتش Leech قد لاحظ أن بعض الأصوات ـ كالصوت المهموس / S / ـ تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن Potential Suggestibility (٣) ، فإن ابن جنى (ت ٣٩٢ هـ) قد سبقه إلى ذلك منذ أكثر من عشرة قرون ، حين تحدث عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، ويقول :

« فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها ...

ومن ذلك قولهم : خضم ، وقضم . فالخضم لأكل الرطب ، كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، نحو : قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك .. فاختاروا

(1) Firth, J., R., The Tongues of Men and Speech, p. 178.

(2) Firth, J., R. Papers in Linguistics, p. 194

(3) Leech, G., N., A Linguistic Guide to English Poetry, pp. 96 - 97.

الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث» (١).

وتنقسم المحاكاة الصوتية إلى قسمين:

(أولهما) ما يعرف باسم المحاكاة الصوتية الأولية أو الأساسية Primary Onomatopoeia وتبدو إذا إشتملت الكلمة على صوت يحاكى الحدث.

و(الآخر) المحاكاة الصوتية الثانوية Secondary Onomatopoeia، وتبدو عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية، وإنما توحى بنية الكلمة بالمعنى العام، كما نرى فى بعض الكلمات، أو فى القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة، فهى ترمز إلى القلة وإلى ما صغر من الأشياء.(٢)

وسوف نرى أمثلة للمحاكاة الأولية فى حديثنا عن (اختيار الكلمة) فى الفصل الثانى. ومن أجل ذلك سوف نمحض كلامنا هنا للمحاكاة الثانوية.

* * *

ويمكننا أن نميز ـ فى الشعر الجاهلى ـ بين أربعة انماط مختلفة للمحاكاة الثانوية، وهى:

١ ـ المحاكاة عن طريق تكرير صوت واحد، أو أصوات متقاربة، فى كلمة واحدة أو عدة كلمات متوالية.

٢ ـ المحاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمى إلى مجموعة صوتية واحدة، فى عدة أبيات أو قصيدة كاملة.

---

(١) الخصائص ٢/ ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٢) Meaning and Style, pp. 13 - 14.

٣ ــ محاكاة الجو العام للحدث أو المضمون بواسطة تكرير عدة أصوات من مجموعات صوتية مختلفة. ويلحظ ذلك عادة بحدوث التكرير فى عدة أبيات أو نص كامل.

٤ ــ المحاكاة عن طريق تكرير إحدى الحركات على نحو ملحوظ.

أما النوع الأول، فإننا نلاحظ أن أهم الأصوات التى تقوم بوظيفة المحاكاة فيه، هى الشين والجيم والثاء والحاء والقاف. وتتميز جميعاً بقيم تصويتية واضحة.

[ش]

وأغلب نماذجها مما يمكن إدخاله فيما يسمى بالجناس الاستهلالى Alliteration أى وقوع صوت واحد فى بدء الكلمات المتتابعة.

ومن أمثلة تكرير الشين عدة مرات فى كلمات متوالية تكريراً ملحوظاً قول الأعشى:

٣٧-وقد غَدوْتُ إلى الحانُوت يتبعُنى
شاوٍ مُشِلٌّ شلُول شُلْشُلٌ شَوِلُ(١)

والأعشى يصف فى هذا البيت تابعه الذى يحمل له لحم الشواء، ويتبعه إلى بيت الخمار فى نشاط وخفة وانطلاق. ولاشك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنىء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها. إنه يتعجل تلك النشوة، ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعه الذى يمشى خفيفاً لاهياً هنا وهناك.

---

(١) ديوانه ق ٦ ص ٥٩ والحانوت: بيت الخمار. الشاوى: الذى يشوى اللحم. مشلّ: من شل أى طرد وساق. وكذلك شلول. شلشل: خفيف فى العمل، سريع. شول: يحمل الشىء.

فى إطار هذه الصورة نرى أن الأعشى قد نجح بأصوات الشين الستة (وتوصف الشين بأنها صوت التفشى) أن يحكى مشية تابعه المنطلقة المتتابعة المتراقصة، وكأنه يصطنع السكر ويتكلف النشوة قبل وقوعها (وتأمل معنى تصوير التفاوت فى صيغ الكلمات لهذا السير المتراقص، وكأنه يعدو فى هذه الجهة مرة وفى تلك مرة أخرى).

ويبدو أن صوت الشين كان من الأصوات المفضلة عند الأعشى (وانظر إلى اشتمال اسمه ـ بالمصادفة ـ على صوت الشين)، فكثيراً ما يرتكز عليه فى الإيحاء بجو الشرب واللهو والسكر، كقوله أيضاً:

٢٥ـفقلت للشَّرْب فى «دَرْنَى» وقد ثَملوا
شيموا، وكيف يشِيمُ الشارب الثَمِلُ؟(١)

فالشين ذات قيمة تصويتية Stimmungswert وتقدر على نقل أصوات الشاربين، لاسيما أنها ترددت فى البيت ست مرات.

ويكرر (عبيد بن الأبرص) الشين محاكاة لتفشى علامات الشيب فى رأسه فى قوله:

٢٨ـبل إن تكن قد علتنى كَبْرةٌ والشيب شين لمن يشيب
٢٩ـفرُبَّ ماء وردت آجن سبيله خائف جديب(٢)

وقد تتكرر الشين مع أصوات أخرى قريبة منها صوتياً، فى كلمتين متجاورتين، فينشأ عن ذلك تنافر صوتى واضح، كما فى قول (عبيد ابن الأبرص) أيضاً:

٢٤ـوغداة صبحن الجفار عوابساً يهدى أوائلهن شُعْثٌ شُزَّبُ(٣)

---

(١) ديوانه ق ٣ ص ٧، وصبحن: أتينه صباحاً، يريد الخيل. الشعث: المغبرة الشعر المتلبدته. شزب: ضمر، جمع شازب، يصف الخيل.

(٢) ديوانه ق ٦ ص ٥٧ ودرنى: كانت بابا من أبواب فارس دون الحيرة. ويقال: هى موضع باليمامة. شام البرق والسحاب: نظر إليه وقدّر أين يمطر.

(٣) ديوانه ق ١٥ ص ١٦.

والتنافر ناشىء عن توالى الشين والثاء والزاى ، وهى متقاربة فى المخرج والصفة : فالشين صوت لثوى حنكى رخو مهموس ، والثاء صوت مما بين الأسنان رخو مهموس ، والزاى صوت لثوى رخو مجهور.

وقد قبّح ابن سنان الخفاجى هذا النوع من التنافر، ورأى أنه ينبغى أن « يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة فى تأليف الكلام كما أمرنا بتجنب ذلك فى اللفظة الواحدة ، بل هذا فى التأليف أقبح . وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر فى الكلام المؤلف إذا طال واتسع »(١)

وأحسب أن فى هذا التنافر توافقاً مع المعنى ؛ فالتداخل بين تلك الأصوات المتنافرة يحكى التداخل والتشابك والتلبد فى شعر تلك الخيول . إنه تنافر فنى لازم ؛ لأنه يوحى بالمعنى ويصوره . ولذلك ، لا ينبغى أن نعده من التنافر القبيح .

[ج]

وقد تبدو بعض حالاتها فى صورة تعرف باسم (التقفية أو التسجيع Assonance) مثل قول (أوس بن حجر) يصف البرق :

١٨ ـ فالتجّ أعلاه ثم ارتجّ أسفله   وضاق ذرعاً بحمل الماء مُنْصاحُ(٢)

والجيم تكررت هنا أربع مرات ، فهى مضعفة . وقد جمع الشاعر بين تكريرها ـ وهى صوت انفجارى مجهور يتوافق مع انصداع البرق

---

(١) سر الفصاحة ص ١٧ .

(٢) ديوانه ق ٥ ص ١٦ التج : صوت ، وهو من اللجة . وارتج : اضطرب . منصاح : انصاح البرق إذا انصدع وانشق وصب الماء .

وروى البيت لعبيدة بن الأبرص أيضا (ديوانه ص ٥٣) .

وانفجاره — وبين استخدامها مضعفة. والتضعيف يدل على القوة والشدة، وهو يتوافق مع حركة البرق في البيت كذلك.

وربما اعتمدت المحاكاة هنا على رنين الصامت فحسب Chiming of Consonant؛ كأن يستغل الأعشى (القيمة البيانية) للجيم في دلالتها عادة على الشدة في وصف ناقته بسرعة العَدْو في حفيف، كقوله:

١٢-إذا مارُعتها بالزّجر أجّت أجيج مصلّم يزفي لغاما(١)

[ث]

ومن أمثلة تكرير الثاء تكريراً يحكى المعنى قول الأعشى يصف محبوبته:

٨-وأثيث جثل النبات ترويـ ـه لعوب غريرة مفناق (٢)

ويلاحظ المتأمل أن صوت الثاء يكاد — أينما وقع في صفات الشعر والنبات — يدل على الوفرة والغزارة. وانظر إلى الألفاظ: كثيف، كث، أشعث، جثل، أثيث.. الخ.

في ضوء ذلك يمكننا حقاً القول بأن صوت الثاء يلعب الدور الأساسي في الإيحاء بالمعنى في البيت ومحاكاته، كأن الشاعر قد

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١٩٥ راعها: أفزعها. أجت: عدت وكان لها حفيف في عدوها.

المصلم: المقطوع الأذنين وهو النعام. زفى الظليم: نشر جناحيه. وزفت الريح السحاب: طردته.

(٢) ديوانه ق ٣٢ ص ٢٠٩ أثيث: شعر غزير. جثل: كثيف. ترويه: تنميه بالعناية. غريرة: ساذجة، والسذاجة تزين المرأة؛ فهي لا توصف بالمكر ولا بالقوة. مفناق: منعمة مترفة.

استطاع بوسيلته اللغوية أن يرسم لنا صورة لهذا الشعر الكثيف الذى انشغلت صاحبته برعايته.

[ح]

ومن أمثلة تكريره فى الشعر الجاهلى قول الأعشى يصف دن الخمر:

١٦-وأدكن عاتق جحل سبحل صبحت براحه شربا كراماً (١)

والذى أراه هنا أن الأعشى حينما يصف الدن على هذا النحو، فإنما تتطلع نفسه إلى ما فيه من خمر وتهفو إليه. ويؤكد ذلك قوله (براحه)، أى بخمر هذا الدن.

ولا شك أن صوت الحاء من أنسب الأصوات التى تحاكى فعل الخمر فى شاربها. ويتميز صوت الحاء –فى كثير من الألفاظ التى يقع فيها– بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر، وانظر إلى الكلمات: حام، حراق، حنط، بح، وحوح... الخ.

فى ضوء ذلك يمكننا القول بأن الأعشى قد نجح بحاءاته الأربع فى أن يجعلنا نذوق معه تلك الخمر المعتقة اللاذعة الحامية ونحس بتأثيرها فى حلوقنا.

أو ليست الحاء صوتاً حلقياً كذلك؟!

[ق]

ومن أمثلته فى الشعر الجاهلى قول الأعشى كذلك، يصف راحلته:

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١٩٧ أدكن: يعنى الدن، لأنه يطلى بالقطران لتسد مسامه فلا يرشح مافيه من خمر. عاتق: قديم. الجحل: السقاء العظيم. سبحل: ضخم. الشرب: جماعة الشاربين.

٧-وقد رحلت المطىَّ منتخلا أزجى ثقالاً وقلقلاً وقلاً(١)

وهنا كذلك تحمل القاف عبء محاكاة المعنى؛ فالأعشى يختار للسفر تلك المطية الخفيفة التى يمكنها الصعود إلى الجبل؛ فهى ــإذا ــ صلبة. وقد وصف ابن جنى القاف بأنها صوت صلب(٢)، فهى تناسب ذلك المعنى.

ولاشك أن تلك المطية فى خفتها وصعودها الجبل، لا يخلو سيرها من اضطراب وقلقلة، وذلك ما تقدر القاف بخاصة أن توحى به وتعبر عنه.

أو ليست القاف من أصوات القلقلة ؟!

أما النوع الثانى من أنواع المحاكاة، فهو المحاكاة بتكرير عدة أصوات تنتمى إلى مجموعة صوتية واحدة تكريراً موزعاً فى عدة أبيات أوفي قصيدة كاملة.

ولعل خير ما يمكننا التمثيل به على هذا النوع تكرير (أصوات الصفير) فى القصيدة الثلاثين من ديوان (عبيد بن الأبرص) باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة.

يقول عبيد:

١-أرِقتُ لضوء بَرق فى نَشاص تلألأ فى مملأة غَصاصِ

٢-لواقح دلّح بالماء سُحْم تثُجّ الماءَ من خَلَل الخصاص

(١) ديوانه ق ٣٥ ص ٢٣٣ انتخل الشىء: اختاره. أزجى: أسوق. القلقل: الخفيف فى السفر والسريع الحركة. للوقل: الذى يصعد فى الجبل، على وزن فرح.

(٢) الخصائص ٢/ ١٥٨.

(١) ديوانه ق ٣٠ ص ٧٥ ــ ٧٨ (بتحقيق د. حسين نصار):

١ــ النشاص: السحاب الأبيض المرتفع. غصاص: قد غصت بالماء.

٢ ــ اللواقح: التى لقحت من الريح، أى حملت الريح الندى ثم مجته.

٣-سحاب ذات أسْحَم مكفهرّ ... توخّى الأرضَ قطراً ذا افتحاصِ
٤-تآلف، فاستوى طَبَقاً دُكاكاً ... مُخِيلاً دُون مَثْعَبهِ نَواصِ
٥-كليل مظلم الحجرات داجٍ ... بهيم أو كبحر ذى بَواصِ
٦-كأن تبسُّم الأنواء فيه ... إذا ما انكلَّ عن لَهَقٍ هَصاصِ
٧-ولاح بها تبسُّم واضحاتٍ ... يزين صفائح الحور القِلاصِ
٨-سل الشعراءَ هل سبحوا كَسَبْحي ... بُحورَ الشعر أو غاصوا مَغاصي
٩-لسانى بالنثير وبالقوافى ... وبالأسجاع أمهر فى الغياصِ
١٠-من الحوت الذى فى لج بحر ... يجيد السّبحَ فى لُجج المغاصِ
١١-إذا ماباص لاح بصفحتيه ... وَبيصٌ فى المكرّ وفى المَحاصِ
١٢-تَلاوصُ فى المداص ملاوصات ... له مَلصَى دَواجن بالمِلاصِ
١٣-بنات الماء ليس لها حياة ... إذا أخرجتهن من الملاصِ
١٤-إذا قبضت عليه الكفُّ حينا ... تناعص تحتها أى انتعاصِ
١٥-وَباصَ ولاص من مَلْصَى مِلاصٍ ... وحوت البحر أسود ذو ملاصِ
١٦-كلون الماء أسود ذو قُشُور ... نَسجْن تلاحُم السَّرْد الدِّلاصِ

= الدلح: الدانية المثقلة بالماء. سحم: سود، جمع سحاء.
الخصاص: السحاب. تثج الماء: تصب.

٣ — المكفهر: المتراكب المسود. توخى: قصد. ذو افتحاص: يقلب الأرض ويكشفها.

٤ — الطبق: الغطاء. الدكاك: المستوى المجتمع. المخيل: الذى يرجى منه المطر. المثعب: مخرج الماء من الحوض. النواحى: الأعالى، يريد السحاب المتراكم.

٥ — الحجرات: النواحي، البوص: البعد، بائص: بعيد. بواص: أبعاد، أى بحر متسع.

٦ — الأنواء: جمع نوء وهو النجم مال للغروب ومعه المطر. انكلّ: لمع خفيفاً. اللهق: شديد البياض. المصيص: تلألؤ النار وبريقها.

٧ — الواضحات: الأسنان البيض تبدو عند الضحك. الصفائح: الوجوه. القلاص: النوق الشابة.

والمنظر العام الذى ترسمه الأبيات من (١ ــ ٧) هو لمعان البرق فى تلك السحابة الدانية المثقلة بالماء، التى يكشف ماؤها المتساقط الأرضَ لشدته. إنه يلمع كما تلمع النجوم فى السماء، وكأنما يكشف فى لمعانه عن نار متلألئة ذات بريق.

وفى الأبيات من (٨ ــ ١٦) يشيد الشاعر بمهارته الشعرية، وسبحه بحور الشعر وغوصه فيه، مثلما يغوص ذلك الحوت الذى يجيد السباحة فى لجة البحر، كما يجيد الانفلات من الكف إذا قبضت عليه. وهى صورة طريفة لانكاد نجد لها نظيراً فى الأدب العربى.

والذى يغنينا هنا هو بيان العلاقة بين أصوات الصفير Sibilants وبين المنظرين البارزين فى القصيدة وما يكملهما من صور خلفية.

لقد تكررت أصوات الصفير (س، ز، ش، ص) فى تلك الأبيات الستة عشر ستا وخمسين مرة (منها أربع وثلاثون مرة للصاد وحدها). وهى نسبة عالية بلا شك، حتى ليمكننا القول بأن أصوات الصفير ــ ولا سيما الصاد ــ هى (المفتاح الصوتى) إلى معايشة تلك الصور المتحركة المسموعة للبرق الذى يخترق السماء، والريح التى تلقح السحاب، والحوت الذى يغوص فى لجة البحر. وهى حركة شديدة غالباً، مما يبرر غلبة الصاد فى حروف الروى وداخل الأبيات،

= ٩ ــ النثير: الكلام المنثور. الغياص: الغوص.

١٠ ــ اللج: معظم الماء.

١١ ــ باص: أسرع. الوبيص: البريق. المحاص: الرجوع.

١٢ ــ تلاوص: نظر يسرة ويمنة كأنه يروم أمراً. المداص: الماء الذى تذهب فيه السمك وتجيء. الملاوصات: مصدر لاوص مجموعاً.

١٣ ــ بنات الماء: الحيتان.

١٤ ــ تناعص: تحرك فى اليد، ليفلت منها. ملاص: جمع مليص: الذى ينزلق من الكف.

وارتفاع معدله عن سائر أصوات الصفير الأخرى ؛ فهو من الأصوات المفخمة .

وقد ساعدت الصاد فى التعبير عن ذلك أصوات مفخمة أخرى ، كالظاء والطاء والضاد (وتكررت فى مجموعها سبع مرات) ، كما ساعدتها فى ذلك أيضاً القاف ، وهى صوت شديد مجهور (وتكررت عشر مرات) .

وينبغى الالتفات هنا إلى مسألة أخرى بالغة الأهمية ، وهى أن أصوات الصفير لا تستمد قدرتها على المحاكاة من توزيعها فى النص توزيعاً عددياً كمياً فحسب ، فهى جميعاً تتميز بطول (مدة الاستغراق الزمنى) للنطق بها ، إذا قورنت بالصوامت العربية الأخرى .

فمدة الزاى من (١٠٠ — ١٦٠) / ١٠٠٠ م / ث (= من الثانية)،

ومدة الصاد من (١٠٠ — ١٧٠) / ١٠٠٠ م / ث ،

ومدة السين من (١٠٠ — ١٧٠) / ١٠٠٠ م / ث ،

ومدة الشين من (١٢٠ — ١٧٠) / ١٠٠٠ م / ث ،

بينما تترواح مدة الصوامت الأخرى غالباً من (٦٠ — ١٠٠) / ١٠٠٠ م / ث (١) .

= ١٦ ــ السرد : الدرع من الحلق . الدلاص : اللين البراق .

(١) سلمان العانى : التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ، ترجمة دكتور ياسر الملاح ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، ط ١ (١٤٠٣ هـ ــ ١٩٨٣ م) ص ٥٧ ، ٧٥ ، ٧٦ .

وطول مدة الاستغراق الزمنى للنطق بأصوات الصفير يؤدى ــ بالتالى ــ إلى إبراز قيمتها التصويتية، وقدرتها المميزة على محاكاة المسموعات.

وإذا تأملنا (المفتاح الصوتى) الجوهرى للجو العام فى هذه القصيدة، وهو الصاد، رأيناه وقد اختلف توزيعه: ارتفاعاً وانخفاضاً، مثله فى ذلك مثل اللون الواحد إذا وزع على لوحة فنية بنسب متفاوتة. ففى وصف حركة الحوت السريعة المترددة فى الماء (فى البيتين ١١، ١٢) أو انزلاقه عند محاولة القبض عليه (فى البيت ١٥) يرتفع معدل تكرار الصاد، وتنتشر على هذا النحو الملحوظ.

والنمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية، وهو ما يمكننا تسميته (بالمحاكاة التوزيعية)، حيث تتوزع عدة أصوات تنتمى إلى مجموعات صوتية مختلفة، محاكية الجو العام للنص، بما تتميز به من صفات صوتية مشتركة كالجهر أو الهمس، والشدة أو الرخاوة، وإن انفرد بعضها بصفات أخرى إضافية.

ويمكننا ــ من خلال نصوص الشعر الجاهلى ــ أن نرى للمحاكاة التوزيعية صورتين أساسيتين:

(الأولى) محاكاة الحدث (أو الفعل المحسوس).

و (الأخرى) محاكاة المعنى المجرد.

فى (محاكاة الحدث) يسترعى انتباهنا ــ على وجه الخصوص ــ سبعة فونيمات هى: الجيم، والعين، والقاف، والكاف، والصاد، والضاد، والطاء. وتوحى الأصوات الأربعة الأولى بشدة الحدث ذاته، أما الأصوات الثلاثة الباقية، فإن مهمتها هى تفخيم (الجرس) الذى يصاحب هذا الحدث.

ويتضح مما سبق أن كل مجموعة من هاتين المجموعتين تؤدى وظيفتها بناء على ما تتمتع به من صفات صوتية: فالأولى تتصف بالجهر والشدة، والأخرى تتصف بالإطباق (أو التفخيم).

ومن النماذج التى يعلو فيها معدل تكرار أفراد المجموعتين قول عنترة:

ومدجّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نزالَه ... لامُمعنٌ هرباً ولا مُستسلم
جادت يداى له بعاجل طعنة ... بمثقّف صَدْق الكعُوب، مُقوّمِ
برحيبة الفرغين يهدى جرسها ... بالليل معتسُّ الذئاب الضرّمِ
فشككت بالرمح الأصم ثيابَه ... ليس الكريم على القنا بمحرّمِ
فتركته جَزَرَ السباع ينُشنهُ ... ما بين قلّة رأسه والمعصم
ومشكّ سابغةٍ هتكت فروجها ... بالسيف عن حامى الحقيقة معلم
ربذ يداه بالقداح إذا شتا ... هتّاك غايات التّجار ملوّمِ
لما رآنى قد نزلت أريده ... أبدى نواجذَه لغير تبسّم
فطعنتُه بالرمح ثم عَلوتُه ... بمُهنّد صافى الحديدة مخذَمِ (١)

فالعين تتكرر ١٢ مرة، والكاف ١١ مرة، والجيم ١٠ مرات، والقاف ١٠ مرات كذلك. أما أصوات الإطباق، فتتكرر فى مجموعها ٨ مرات (الصاد= ٤، والضاد= ٢، والطاء= ٢). ومن ذلك يبدو أن الأصوات السبعة قد تكررت فى الأبيات السابقة إحدى وخمسين مرة، أكثرها للأصوات الشديدة، باعتبارها الأصوات الرئيسية المحاكية فى هذا المقطع من قصيدة عنترة، وكأنها تنقل إلينا جعجعة القتال، وقلقلة النزال، وعواء النجدة.

والحق أن لصوت العين بالذات أهمية خاصة فى شعر عنترة. فالعين تكاد تحتل قمة الأصوات السبعة الشائعة عنده، بحيث يمكننا القول: إذا

(١) ديوانه ص ١٦.

كان لكل شاعر صوت يميزه أو يتميز به بين شعراء عصره ، فإن عنترة يتميز بغلبة العين على شعره .

أما الصورة الأخرى ، فهى ـ كما أسلفنا ـ إيحاء بعض أصوات اللغة بمعان مجردة . ويسترعى الانتباه هنا (إيحاء صوتى الميم والنون بالجلال والشجن . ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى فى مدح قيس ابن معد يكرب الكندى :

٢٩ـ تيَمَّمتُ قيسا وكم دونه ... من الأرض من مَهْمَهٍ ذى شَزَنْ
٣٠ـ ومن شانىءٍ كاسف وجهه ... إذا ما انتسبتُ له أنكرنْ
٣١ـ ومن آجنٍ أوجَنَّهُ الجَنُو ... بُ دمنة أعطانه ، فاندفنْ
٣٢ـ وجار أجاوره إذ شتو ... تُ غير أمين ولا مؤتمنْ
٣٣ـ ولكن ربى كفى غربتى ... بحمد الإله ، فقد بلَّغَنْ
٣٤ـ أخا ثقة عالياً كعبُه ... جزيل العطاء كريم المِنَنْ
٣٥ـ كريما شمائله من بنى ... معاوية الأكرمين السُّنَنْ
٣٦ـ فإن يَتْبَعُوا أمرَه يرشُدُوا ... وإن يسألوا مالَه لا يضِنّ
٣٧ـ وإن يُستضافوا الى حُكمه ... يُضافوا إلى هادن قد رَزَنْ
٣٨ـ وما إن على قلبه غَمْرة ... وما إن بعظم له مِنْ وَهَنْ(١)

(١) ديوانه ق ٢ ص ١٩ . ذو شزن : غليظ . والشزن : الغلظ ، الشانىء : المبغض . الكاسف الوجه : العابس المتغير . آجن : راكد .

الجنوب : ريح الجنوب . الدمنة : البعر وآثار الدار .

الأعطان : منازل الإبل . وجار : أراد الذئب ، فهو جاره فى الشتاء فى هذه الرحلة الطويلة . المنن : جمع منة ، وهى النعمة والعطاء .

بنو معاوية رهط قيس بن يكرب . السنن : الوجوه والطبائع .

استضاف به : استغاث . هادن : ثابت . رزن الرجل رزانة : وقر ، فهو رزين . غمرة الشىء : شدته ، وغمرات الموت : شدائده ومكارهه .

فالنون والميم — بما فيهما من (غنة) — يشتركان فى بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح، بل ربما أثارتا فى النفس جوا من الشجن الشفيف كذلك، وإن حملت النون العبء الأكبر، وذلك أنها أكثر منها انتشاراً (ن = ٤٦ مرة، م = ٣٠ مرة) وأشد منها (غنة). وانظر إلى الجمع بين انتشار النون فى حشو الأبيات والتقفية بالنون الساكنة، التى يعلو معها الرنين، ويبرز، ويطول زمنه عما هو بالحشو، وكأنها تمثل فى نهاية كل بيت (قمة الرنين) الذى يتردد فيه وغايته.

أما النوع الرابع من أنواع المحاكاة الثانوية، فهو المحاكاة بتكرير احدى الحركات فى صورة واضحة.

ويلاحظ أن الحركات —بعامة— تزود اللغة بنغمات منسابة Strömende-Klingen وتعبير شعورى مفتوح offener Gefühlsausdruck (١)

ويلفت انتباهنا هنا دور الكسرة فى شعر الخنساء، فقد لاحظت أن للكسرة فى شعر الخنساء أهمية كبرى ودوراً رئيسياً فى الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة فى شعر الخنساء هى (المعادل الصوتى) للحزن الذى تزدحم به بكائياتها فى أخيها (صخر). ومن أمثلة ذلك قولها:

ألا يا عين فانهمرى بغُدْرِ وفيضى فيضةً من غير نَزْرِ
ولا تعدى عزاءً بعد صخر فقد غلب العزاء وعِيلَ صبرى
لمُرزئة كأن الجوف منها بُعيْد النوم يُشْعِرُ حرَّ جمرِ
على صخر وأى فتى كصخر لعانٍ عائل غَلِقٍ بوترِ
وللخصم الألد إذا تعدّى ليأخذ حقَّ مقهور بقَسْرِ

---

(١) Seidler, H., Allgemeine Stilistik, S. 236.

ولـلأضـيـاف إذ طـرقـوا هـدوءاً   وللمُـكَـل الـمُكِلِّ وكُلِّ سَفْرِ(١)

ولعل كثرة قوافيها مكسورة حروف الروى من أفضل المؤشرات على هذه الأهمية ؛ فقد بلغت قصائدها ومقطوعاتها مكسورة حروف الروى ٤٢ قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائد ديوانها الست والتسعين ، أى بنسبة ٤٠,٣٪ تقريباً . وتطول كسرة الروى كما نعرف لمقتضيات الوزن . أضف إلى ذلك أن هذا الروى المكسور هو غالباً صوت الراء (١٥ مرة من ٤٢ روى مكسور) ، والراء الصوت المكرر الوحيد بين الفونيمات العربية .

وقد تلعب (الضمة) دور الصوت المحاكى ، ومن ذلك قول زهير:

وخلفها سائق يحدُو اذا خشِيت   منه اللِّحاق تمُدّ الصُّلب والعُنُقا (٢)

ويصف زهير فى هذا البيت الناقة التى يسقى عليها والتى تجر السانية لرى الأرض ، وخلفها سائق يسوقها ، وكلما خافت أن يلحقها مدت عنقها وصلبها واجتهدت فى سيرها .

وقد استطاعت الضمات الخمس أن تصور حركة مد الناقة بعنقها إلى الأمام خشية السائق ، كما نمد نحن شفاهنا إلى الأمام عند نطق تلك الضمات .

أو ليست الضمة حركة أمامية ؟! .

ويعد الأعشى أمهر شعراء الجاهلية محاكاة بالضمة ، لا سيما فى رسم صورة المرأة ممتلئة الجسد ومن ذلك قوله :

(١) ديوانها ص ٤٥ والغدر، واحدها غدير: القطعة من الماء يغادرها السيل .
العزاء: الصبر. عيل: غلب . المرزئة: المصيبة . يشعر: يلصق ويلزم .
العانى: الأسير. العائل: الفقير. غلق بوتر: أى لايستطيع أخذ ثأر له . هدوءاً: أى بعد ساعة من الليل . المكل: الثقيل لا خير فيه . المكلّ: الذى كلت ركابه .

(٢) ديوانه ق ٤ ص ٥٨ .

٨-رُعبُوبة فُنُق خُمصانه رَدَحٌ   قد أُشرِبَتْ مثل ماء الدُّر إشرابا (١)

وقوله :

١٢-هركولة فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقُها   كأن أخمصَها بالشَّوك مُنتعِلُ (٢)

فازدحام الضمات فى البيتين على هذا النحو، يحكى ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم. ونطق الضمات المتوالية بمطل الشفتين إلى الأمام مع استدارتها وتكورهما يصور ــ بلا شك ــ بروز وركيها وتكورهما، مع دقة خصرها. إنها فتاة مترفة، هادئة النفس، ثقيلة الجسد، لا تخف على الأرض، بل تتكلف فى ذلك عنتاً ومشقة. أو ليست الضمة أصعب الحركات نطقاً كذلك ؟!.

(٢) التقسيم والموسيقى الداخلية :

يعرف الشعر العربى هذه الموسيقى الخارجية المقيدة بتفعيلات البحر من ناحية، وبتكرار الروى تكراراً منتظماً من ناحية أخرى. وهو ما عنى به العروضيون عناية بالغة، وأسهبوا فى شرح قيوده وضوابطه.

فضلاً عن ذلك نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة، التى تمايز بين قصيدتين من بحر واحد، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة. وتتحقق هذه الموسيقى ــ كما يستنتج من مادة الشعر الجاهلى ذاتها ــ بوسائل مختلفة، هى :

(١) اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى.

---

(١) ديوانه ق ٧٩ ص ٣٦١ والرعبوبة : ممتلئة الجسم. فنق : شابة ناعمة. خمصانة : خميصة البطن، ضامرته. ردح ورداح : ثقيلة الأوراك. أشرب اللون : أشبعه.

(٢) ديوانه ق ٦ ص ٥٥ هركولة : عظيمة الوركين. درم العظم إذا واراه اللحم حتى لم يبن له حجم. المرفق : عظم المفصل فى الذراع. الأخمص : ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

(٢) الميل إلى تكرار صوت أو أكثر في بيت أو أكثر للإيحاء بالمعنى وتصويره.

(٣) تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين.

والوسيلتان الأوليان ترتبطان بالدلالة ارتباطاً عضوياً جوهرياً، من حيث إن كلاً منهما تصور المعنى وتحاكيه. فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما، وإن ارتبطا في مرحلة تالية بالإيقاع. إن، ارتباط كل منهما بالدلالة هو ارتباط المحاكاة، ارتباط الصورة بالأصل، وليس ارتباطاً بالدلالة بالشكل الذى نراه في الوسيلة الثالثة، فهي وسيلة إيقاعيه تخلو من المحاكاة بنوعيها المعروفين، ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوى الفيزيقي، وإنما ترتبط به من حيث هي وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه.

وإذا أردنا التميز بين هذه الوسائل الثلاث تمييزاً حاسماً وجيزاً قلنا: إن كلاً من الوسيلتين الأوليين عبارة عن وسيلة إيقاعية (محاكية) للمعنى أو الفكرة. أما الوسيلة الثالثة، فهي لا تهدف إلى المحاكاة، وإنما هي وسيلة إيقاعية (بلاغية) تثير اهتمامنا بالمعنى.

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان تتحققان ـ أساساً ـ على مستوى الكلمة، أو الأصوات المفردة، فإن الوسيلة الثالثة تتحقق على مستوى الكلمتين، أو الجزءين من الشطر، أو شطرى البت معاً.

إن الذى ينبغى التأكيد عليه الآن هو أن الإيقاع في الشعر ـ مهما اختلفت أشكاله ـ إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني. فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسى في الشعر. ولا ينبغى أن ننظر إليه باعتباره عنصراً قائماً بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية، لأمر مادته هى الأصوات.

إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع، ولا ينبغى أن ننظر إلى الإيقاع

منفصلاً عن الفكرة أو المعنى. فى ضوء ذلك يمكننا فهم قول كير Kerr بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة (١).

إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعنى الذى يريد الشاعر توصيله، بل إنه يثير استجابتنا — كما يقول جارى Gurry — للصوت، والصورة، والانفعال، والفكرة. ولا يجب أن ننظر إليه على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية؛ لأنه عنصر إبداعى، شأنه فى ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى (٢).

ويشير بورتون Burton إلى دور الإيقاع فى الشعر، فيقول:

«إن الإيقاع يساعد فى إنتاج الانفعال القوى، والتأثير المتزايد، والمتانة، والمهابة، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، أو أى تأثير آخر يقصد إليه الشاعر. والعيار الذى ينبغى أن يعتمده الناقد عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره فى نقل التأثير العاطفى Emotional Impression الذى يود الشاعر خلقه» (٣).

إن تنوع الإيقاع مما يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما يعكس تنوعه التغيرات التى تطرأ على الفكرة، والصورة، والإحساس (٤).

وإذا كان التغير الإيقاعى يكشف عن التغير فى العاطفة والفكرة، فإن القصيدة الجاهلية — فى إطارها الموسيقى الخارجى — تنشد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمد ثباتها ورتابتها من الاطراد الصارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النص حتى منتهاه، كأنها الوثن الذى كان

---

(1) The Appreciation of Poetry, p. 77

(٢) المرجع السابق ص ٧٩.

(3) Burton, S., H., The Criticism of Poetry, p. 44.

(4) The Appreciation of Poetry, p. 87.

يسجد له الغنى مع الفقير، أو (الموديل) الجاهز الذى ينبغى أن يناسب البدين والنحيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدها فى القصيدة الجاهلية فى اعتمادها على (التوحيد الموسيقى) بالرغم من تعدد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار.

فى ضوء ذلك، يحسن بنا أن ننظر إلى الوسائل السابقة باعتبارها تغييراً إيقاعياً كيفياً وقتياً، يلبى حاجة الشاعر ــ فى بعض الحالات ــ إلى التعبير عن التغير الملح فى الصورة، والفكرة، والانفعال.

وإذا عدنا مرة ثانية إلى الوسيلة الثالثة مما سبق، وجدنا لها أشكالاً مختلفة، وصفها علماء البلاغة القدماء، ووضعوا لكل شكل منها اسماً خاصاً. ولكن الذى أود التأكيد عليه هنا هو أن هذه الأشكال جميعاً ليست ــ فى جوهرها ــ إلا وسيلة إيقاعية بلاغية، استعان بها الشعراء فى إبداع المعنى، وإن تعددت وجوهها.

ومن أشكال هذا التقسيم ما يلى :ــ

(١) التشطير:

وهو توازن مصراعى البيت وتعادل أقسامهما، مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر. ويبدو من مادة الشعر الجاهلى ذاتها أنه أقل أشكال التقسيم وقوعاً.

ومن أمثلة التشطير قول أوس بن حجر:

١٧ - فتحدُرُكم عبسٌ إلينا وعامر   وترفعنا بكر إليكم وتغلب(١)

---

(١) ديوانه ق ٢ ص ٨.

وروى البيت منسوباً إلى بشر بن أبى خازم الأسدى وهو فى ديوانه :

ستحدركم عبس علينا وعامر   وترفعنا بكر إليكم وتغلب

(ديوان بشر، تحقيق عزة حسن، دمشق (١٣٧٩ ــ ١٩٦٠) ق ٢ ص ٩).

وإيقاع هذا النوع من التقسيم إنما ينتج عن التوازن الموسيقى المتولد عن المقابلة بين شطرى البيت. ونظراً لاتساع (مدى) هذا التوازن ـ إذا قورن بشكل آخر نتناوله بعد قليل هو الترصيع ـ فإنه أقل شيوعاً فى الشعر العربى بعامة.

(٢) الترصيع:

وهو ما يكون فى حشو البيت من سجع، وقد عرفه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) بقوله:

«ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف»(١).

ومن أمثلة هذا النوع قول قيس بن الخطيم يصف محبوبته:

حوراءُ بيضاءُ يستضاءُ بها ... كأنها خُوط بانةٍ قَصِفُ(٢)

وقول امرىء القيس:

٥٠ ـ مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من عل(٣)

ولانتهاء المقاطع المرصعة هنا بالراء أهمية خاصة؛ فالراء صوت مكرر، يمكنه محاكاة الحركة السريعة المتكررة من هذا الفرس، ولا سيما أن (النبر) يقع على المقطعين (كر) فى الأولى و(فر) فى الثانية.

ويأخذ الترصيع شكلاً آخر، فيكون سجعاً بين لفظين بالحرف نفسه، قال قدامة:

«وربما كان السجع ليس فى لفظة، ولكن فى لفظتين بالحرف

---

(١) نقد الشعر لقدامة ص ٨٠.

(٢) ديوانه (بتحقيق السامرائى ومطلوب) ق ٥ ص ١٤.

(٣) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦.

نفسه » (١) . وهو ما يمكننا تسميته (بالترصيع المزدوج) . ومن أمثلته فى الشعر الجاهلى قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر:

المجد حُلّته والجُود علّته ... والصدق حوزته ان قِرْنَه هابا
خطاب محفلةٍ، فراج مظلمةٍ ... إن هاب معضلةً ثنّى لها بابا
حمّال ألويةٍ، قطاع أوديةٍ ... شهّاد أنجية، للوتر طلاّبا
سم العداة، وفكاك العناة إذا ... لاقى الوغى، لم يكن للموت هيّابا (٢)

فاختيار الصيغ (فعل) ـ بسكون العين وقبلها الفاء مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة ـ و(فعال) ـ بفتح الفاء وتضعيف العين ـ مع توزيعها فى عبارات مقسمة مسجوعة ، مما ينمى الإيقاع الداخلى لتلك الأبيات (وتأمل على نحو خاص هذا التقابل الصوتى العجيب بين الكسرات المنونة والفتحة المنونة فى البيت الثانى) .

ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إلى الترصيع المزدوج ، فقد وقع فى مواضع كثيرة من شعرها (٣) . وهو يرتبط فى نظرى بظاهرة أخرى شاعت فى شعرها ، وهى (التكرار اللفظى) ، أى تكرار الكلمة والجملة معاً (٤) . فالترصيع نوع من التكرار كذلك وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة . وإذا كان (التكرار اللفظى) وترجيع الكلام من طبائع النساء وخصالهن المشهورة ، فإن الترصيع أشد ارتباطاً بميلهن إلى (تزويق) الكلام وتنسيقه . ويكاد شعر الخنساء ينحصر ـ كما

---

(١) نقد الشعر ص ٨٠ .
(٢) ديوانها ص ٨ .
(٣) انظر مثلا : ص ٣٠ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٦٤ ، ٧٥ ، ٨١ ، ١١٧ ، ١٣٦ ، ١٣٧ من ديوانها .
(٤) انظر أمثلة لذلك ص ٧ ، ٥١ ، ٧٥ من ديوانها .

نعرف — فى بكاء أخيها (صخر). ويبدو لى أن (الخنساء) قد جعلت الترصيع وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها (صخر) وسجاياه، فى جمل موسيقية قصيرة منتظمة.

أو ليس (التعديد) من مبتكرات النساء كذلك ؟!.

ومن هذا النوع من الترصيع أيضاً قول امرىء القيس، يصف محبوبته:

١٣-فَتُور القيام، قطيع الكلا م تفتر عن ذى غُروب خَصِرْ

١٤-كأن المُدامَ، وصوب الغَمَام وريح الخُزامى، ونشر القطرْ

١٥-يُعلُّ به بردَ أنيابها إذا طرَّبَ الطائرُ المستحِرّ(١)

ويبدو على المستوى التركيبى إمكان وقوع الترصيع —أحياناً— بين أجزاء الجملة الواحدة، كما فى البيت الرابع عشر فيما سبق، وإن كان وقوعه بين الجمل أشيع.

على أية حال، فإن هذا التقسيم يثير فى نفوسنا الخفة والطرب والإعجاب طرب امرىء القيس لمحبوبته وإعجابه بما جمعت من محاسن (وتأمل كثرة الحركات الطويلة التى تناسب بطء القيام، وهدوء الابتسام، وانتشار العطر، وطرب الطائر).

ومن الترصيع كذلك قول زهير:

٤-قامت تراءى بذى ضال لتحزننى ولا محالة أن يشتاق من عشقا

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١١١ فتور القيام: متراخية، لثقل أردافها. قطيع الكلام: قليلته لشدة حيائها. تفتر: تبتسم ولا تضحك ضحكاً شديداً. الغروب: بياض فى الأسنان. الخصر: البارد. المدام: الخمر. صوب الغمام: وقع السحاب. النشر: الرائحة. القطر: العود الذى يتبخر به، يعل: يسقى مرة بعد مرة. المستحر: المفرد بالسحر.

٥ـ بجيد مغزلة أدماء خاذلة   من الظباء تراعى شادنا خرقا (١)

ففى غمرة الوقوع فى أسر الشوق والعشق، يشتد الإيقاع الداخلى فى البيت الثانى من هذين البيتين، ويبرز بتلك السجعات التى تنتهى بالكسرة المنونة:

بجيد مغزلةٍ

أدماء خاذلةٍ

كأنها تعبر عن ارتداد الظبية إلى الأرض وتخاذلها وقيامها على ولدها.

وإذا كان الترصيع يرتبط فى جوهره بوقفة قصيرة بعد كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم الجملة (أو البيت) إلى أجزاء متساوية تقريباً والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مسجوعة.

ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس:

٤٥ـ فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل

٤٦ـ ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلى   بصبح، وما الإصباح منك بأمثل (٢)

ويبدو التقسيم واضحا إذا كتبنا البيتين على النحو التالى:

فقلت له /

لما تمطى بصلبه /

وأردف أعجازا /

وناء بكلكل: /

---

(١) ديوانه ق ٤ ص ٥٦،

الضال: السدر الصغار. مغزلة: ظبية ذات غزال.

الأدماء: البيضاء. الخاذلة: التى خذلت القطيع وأقامت على ولدها.

الشادن: الذى شدن، أى تحرك ولم يقو بعد. الخرق: الدهش.

(٢) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦.

ألا أيها الليل الطويل /
ألا انجلى بصبح /
وما الإصباح منك بأمثل .

وامرؤ القيس من أكثر الشعراء الجاهليين ميلا إلى هذا النوع من التقسيم غير المسجوع . ونلاحظ أن تقسيم الجملة أو البيت على هذا النحو يكثر غالبا مع توالى الأحداث ، كما فى البيتين السابقين ، أو مع تعدد الصفات ، كما فى قول امرئ القيس أيضا :

له أَيْطَلا ظبيٍ ، وساقا نعامةٍ   وإرخاء سَرْحانٍ ، وتقريب تتفُلِ

وربما اتخذ هذا التقسيم شكلا آخر، يعتمد فيه على إنهاء الأجزاء بحركة ما ، ثم مقابلتها جميعا بحركة أخرى فى الروى . ومن ذلك قول عنترة :

شبيه الليل لونى ، غير أنى   بفعلى من بياض الصبح أسنى
جوادى نسبتى ، وأبى وأمى   حسامى والسنان ، إذا انتسبنا (١)

ويسهل تقسيم البيتين على النحو التالى :

شبيه الليل لونى /
غير أنى بفعلى /
من بياض الصبح أسنى /

جوادى نسبتى /
وأبى وأمى حسامى والسنان /
إذا انتسبنا .

ويبرز الإيقاع الداخلى فى البيتين من التقابل الحاد بين الكسرة

(١) ديوانه ص ٣١.

الطويلة التى ينتهى بها الجزءان الأولان، والضمة الطويلة التى ينتهى بها الجزء الأخير.

بناء على ما سبق، نرى أن تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحو، بدلا من الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة، يجعل الإيقاع الداخلى للبيت بطيئا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه ويستجلى معنى الخطاب.

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم فى إبداع الدلالة، فإن المغالاة فى الاستعانة به، يصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته فى الخطاب الشعرى. وقد نبه (قدامة ابن جعفر) إلى ذلك، وقال عن الترصيع:

«إنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به، فإنه ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود. فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف» (١).

(٣) التصريع

وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية فى مطلع القصيدة. وهى عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها (٢).

ونماذج التصريع وفيرة فى الشعر الجاهلى، ومنها قول سلامة بن جندل:

هاج المنازل رحلة المشتاق   دمن وآيات لبثن بواقى (٣)

---

(١) نقد الشعر ص ٨٣.   (٢) نقد الشعر ص ٨٦.

(٣) ديوانه ق ٢ ص ١٣٤.

وقول أوس بن حجر:

١- أيتها النفس أجملى جزعا　　إن الذى تحذرين قد وقعا (١)

وقد أكثر امرؤ القيس فى شعره من هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية. ولم يقتصر التصريع عنده على مطلع القصيدة، وإنما تعداه إلى أبيات مختلفة فيها؛ ففى المعلقة نجد التصريع ـــ فضلاً عن المطلع فى قوله:

١٨- أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل　　وإن كنت قد أزمعت صَرْمى فأجملى (٢)

وقوله:

٢١- أغرك منى أن حبك قاتلى　　وأنك مهما تأمرى القلبَ يفعلِ (٣)

وقوله:

٤٦- ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى　　بصبح، وما الإصباح منك بأمثل (٤)

وقد لاحظ النقاد القدماء كثرة التصريع فى شعره. وجعله قدامة أكثر من كان يستعمل التصريع على هذا النحو. قال:

«وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر» (٥)

ويؤكد النظر إلى ديوان امرئ القيس ملحوظة قدامة السابقة؛ فقد وقع التصريع فى المطلع فى ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين، أى أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالى ٦٧٪ من مجموع قصائد الديوان. أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعة ليست إلا مقطوعات قصار، لا تكاد أبياتها تجاوز أصابع اليد الواحدة.

---

(١) ديوانه ص ٣٢.
(٢) ديوانه ص ٣٢.
(٣) ديوانه ص ٣٢.
(٤) ديوانه ص ٣٦.
(٥) نقد الشعر ص ٨٦.

وأغلب الظن أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع فى شعره عمدا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنا وتقفية. وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى، فالراجح أن «الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه، كما يفعل المبتدىء فى تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبا»(١).

ونلاحظ كذلك أن هذه (الوثبة) تتميز غالبا بالهدوء والاتزان فى مطلع القصيدة. وهو ما يعطى فرصة لوقوع التصريع فى هذا الموقع. وإن صح القول بتميز (الوثبة الانفعالية الشعرية) بالهدوء والاتزان غالبا فى مطلع القصيدة، أمكننا ـ فى ضوء ذلك ـ تفسير ما نلاحظه من ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة فى ذلك المطلع نسبيا عن معدله فى سائر أبيات القصيدة، مما يميز المطلع غالبا بالإيقاع البطىء. وهذا يشير إلى التناسب بين (الوثبة) و(الإيقاع) تناسبا طرديا.

وكثرة الحركات الطويلة فى المطلع يعنى طول مدة الاستغراق الزمنى للنطق بها؛ فالحركة الطويلة ـ أيا كان نوعها ـ أطول مدى من أى صامت، فهى تستغرق من $\frac{٢٢٥ - ٣٥٠}{١٠٠٠}$ م/ث(٢)، بينما تتراوح مدة النطق بالصوامت $\frac{٦٠ - ١٧٠}{١٠٠٠}$ م/ث(٣).

(١) مصطفى سويف (دكتور): الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٣٠٣.

(٢) التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ص ١١٥.

(٣) المرجع السابق ص ٥، ٥٩.

وبين يدى الآن شواهد كثيرة على ما لاحظته فيما سبق، منها مطلع قصيدة (الحطيئة) التى يمدح فيها شماسا ويذكر الزبرقان، وهو:

عفا مسحلان من سليمى فحامره   تمشّى به ظلمانُه وجآذره (١)

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة فى هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح معدلها فى بقية أبيات القصيدة من ٤ ـ ٦، وقلما جاوز ذلك بحركة أو حركتين.

أو هذا المطلع من قصيده أخرى له:

لمن الديار كأنهن سُطُور   بلوى زَرُودَ سَفَى عليها المُورُ (٢)

حيث يصل عدد الحركات الطويلة إلى تسع حركات كذلك، بينما يتراوح عددها من ٤ ـ ٥ فى سائر أبيات القصيدة، وقلما بلغ هذا العدد.

ونلاحظ أن بحر القصيدة لا يؤثر فى ارتفاع هذا العدد أو نقصانه؛ فالأولى من بحر الطويل والثانية من بحر الكامل.

تبقى هذه الظاهرة خاضعة ـ إذا ـ لما لاحظناه، وهو تميز المطلع بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيه.

وليس مصادفة هنا أن تجمع المطالع السابقة بين ارتفاع معدل الحركات الطويلة والتصريع فى آن واحد. فلعل ذلك يرتبط بغلبة الجانب الموسيقى أو الإيقاعى التطريبى على الوثبة الشعرية الأولى.

وربما استطاع الإحصاء الذى أجريته على القصائد العشر الأولى من ديوان امرئ القيس ـ باعتبارها عينة من شعر من اشتهر

(١) ديوانه ق ٢ ص ١٩ مسحلان: اسم واد. حامر: اسم واد كذلك. ظلمانه: نعمانه. الجآذر: أولاد البقر.

(٢) ديوانه ق ٣ ص ٢٦ اللوى: ماالتوى من الرمل. زرود: اسم موضع. المور: التراب الدقيق.

بالتصريع ــ أن يجعل من تلك الملحوظة نتيجة جديرة بالاهتمام.

وأود الإشارة هنا إلى أننى قد اقتصرت فى هذا الإحصاء ــ على طريقة أخذ العينات ــ على حساب مجموع الحركات الطويلة (=حح) فى الأبيات الخمسة الأولى من كل قصيدة، ثم حساب المتوسط، ثم مقارنة المتوسط بعدد حركات المطلع على النحو التالى:

ق ١ (المعلقة)	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٧	حح
ق ٢	٥ ب	=	٣٦	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٦	حح
ق ٣	٥ ب	=	٣٥	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٨	حح
ق ٤	٥ ب	=	٣٢	حح
	المتوسط	=	٦	حح
	المطلع	=	٦	حح
ق ٥	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٩	حح
ق ٦	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٨	حح

ق ٧	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	١٠	حح
ق ٨	٥ ب	=	٣٣	حح
	المتوسط	=	٦	حح
	المطلع	=	٨	حح
ق ٩	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	١٠	حح
ق ١٠	٥ ب	=	٣٨	حح
	المتوسط	=	٧	حح
	المطلع	=	٩	حح

ومن الإحصاء السابق نستنتج ما يلى :ــ

١ - تقارب القصائد العشر التى أجرى عليها الإحصاء فى مجموع ما اشتملت عليه أبياتها الخمسة الأولى ــ بعامة ــ من حركات، فمعدلات التكرار من ٣٢ــ٣٨ حح، بالرغم من تباين هذه القصائد فى البحر الشعرى.

٢ - يتميز المطلع بخاصة بارتفاع معدل تكرار حح. ويبدو ذلك من مقارنته بالمتوسط؛ فهو يفوق المتوسط فى كثير من الحالات. فإذا كانت صورة المتوسط دائما هى التراوح بين ٦ ــ٧حح، فإن المطلع يتراوح غالبا بين ٨ــ١٠حح.

ولعل قياس المتوسط فى المقدمة الطللية بالذات من أهم ما يدعم ما لاحظناه من البطء النسبى لإيقاع المطلع؛ فالمقدمة الطللية تتسم ــ بعامة ــ بهذا البطء النسبى إذا قورنت بإيقاع الأجزاء الأخرى من

القصيدة. وذلك أن المقدمة الطللية ليست فى جوهرها إلا وقفة متأملة مستغرقة فى الماضى الذى ضاع، يخلو معها استحضار الذكريات، وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال. وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها، إلا انعكاس لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول فى آن معا.

هذه الوقفة المتأملة بدت فى ثوبها اللغوى الإيقاعى الطبيعى، فكثرت الحركات الطويلة والمقاطع المفتوحة: طويلة أو قصيرة.

ويقودنا الحديث عن بطء الحركة الإيقاعية فى المطلع، وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية، ووقوع التصريع، يقودنا إلى ملحوظة أخرى مهمة. فإذا صح القول بأن القصيدة الواحدة تحتوى على عدد من المطالع الداخلية بقدر عدد المحاور الموضوعية التى تدور حولها، أمكننا ــ على أساس معيار تردد الحركات الطويلة وارتباطه بالحركات الإيقاعية ــ الكشف عن حقيقة خفية، هى أن المطلع الداخلى لا يفصل بين جزئين مختلفين من القصيدة عن طريق معناه فحسب، وإنما عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية عن آخر بيت أو بيتين من الجزء السابق؛ كأنما ينبه الشاعر بهذا الاختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد.

ولنأخذ ــ مثالا على ذلك ــ معلقة امرئ القيس. فلو قارنا: بين الأبيات: ٩، ١٨، ٢٢، ٤٣، ٤٩، ٦٧

(والتى تمثل المطالع الداخلية على أساس تقسيم المعلقة إلى أجزاء موضوعية سبعة)

والأبيات: ٨، ١٧، ٢١، ٤٣، ــ، ٤٨، ٦٦

(وهى نهاية الأجزاء السبعة).

للاحظنا اختلافا شبه متصل فى الحركة الإيقاعية بين المجموعتين يسهل ملاحظته والتنبه إليه عندما يشتد التفاوت بينهما فى عدد الحركات الطويلة ، وما ينشأ عن ذلك من بطء الإيقاع أو سرعته ، وصعود النغمة أو هبوطها . فلو قارنا بين خاتمة الجزء الرابع من المعلقة :

٤٣-ألا ربّ خَصْم فيك ألوى رددتُه   نصيحٍ على تعذاله غير مُؤْتَلِ
٤٤-وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَه   علىَّ بأنواع الهموم ليبتلي

لواجهتنا تلك المقابلة الحادة بين بطء الإيقاع وصعود النغمة فى البيت الأول ، وسرعة الإيقاع وهبوط النغمة فى البيت الثانى .

والحق أن هذه المقابلة قد تقع بين أبيات الجزء الواحد كذلك ، فلو قارنا بين قوله فى مطلع الجزء السادس :

٤٩-وقد أغتدى والطيرُ فى وُكُناتها   بمنجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هيْكَلِ

وقوله فى البيت التالى له مباشرة :

٥٠-مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معا   كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ

للاحظنا بطء الإيقاع وصعود النغمة فى البيت الأول ، فى مقابل سرعة الإيقاع وهبوط النغمة فى البيت الثانى . فالأول يحتوى على ست مقاطع صوتية طويلة ، بينما لا يحتوى الثانى إلا على مقطعين اثنين فقط .

وترتبط هذه المقابلة الصوتية بما بين البيتين من مقابلة معنوية ؛ فالأول حديث عن العدو بفرس ضخم ، والثانى حديث عن سرعة ذلك الفرس وصلابته .

بل إن تلك المقابلة لتبدو ــ أحيانا ــ بين شطرى البيت الواحد ، على نحو ما نجد فى البيت الثانى . فلو قارنا بين شطريه ، للاحظنا أن

الإيقاع فى الشطر الأول (الذى يصف فيه سرعة الفرس) أسرع منه فى الشطر الثانى (الذى يصف فيه صلابته). فالشطران يتساويان فى عدد المقاطع القصيرة، ولكنهما يختلفان فى المقاطع الطويلة؛ فهى فى الشطر الأول مغلقة دائما، بينما يحتوى الشطر الثانى ــ إلى جانب المقاطع المغلقة فيه ــ على مقطعين مفتوحين. ومن هنا يبدو تأثير كل من الحركات الطويلة والكيف المقطعى ــ عند تشابه الكم ــ فى حركة الإيقاع واختلاف لونه بين أبيات القصيدة الواحدة، بل بين شطرى البيت الواحد أحيانا.

على أية حال، فإن تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر، فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع فى مقدمة قصيدته على وجه الخصوص. ووقوف النقاد والبلاغيين القدماء عند المطالع المستحسنة معروف مشهور.

ومن الملحوظات المفيدة فى هذا الشأن تلك الملحوظة الجيدة البسيطة لقدامة بن جعفر فى قوله:

«وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (يعنى التصريع) لأن بنية الشعر إنما هى التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر» (١).

وهو تأكيد على الدور الموسيقى للتصريع فى تمييز بنية الشعر عن بنية النثر.

(١) نقد الشعر ص ٩٠

الفصل الثانى

[دلالة الكلمة]

دلالة الكلمة

من المتطلبات الرئيسية لتقدير قيمة الشعر إدراك الكلمات والوعى بها Awareness of Words (١) . ويعتمد اكتشافنا لما يقصده الشاعر على استجابتنا للكلمات التى يستخدمها أساساً ، وهذه الاستجابة Response ينبغى أن تكون دقيقة ومحددة (٢) . والكلمة من أهم وسائل الشاعر فى إبداع الدلالة ، باعتبارها المثير المادى للمعانى .

وتتميز لغة الشعر — كما يقول ليفين S. Levin — بأنها لغة مفاجئه ، وهى أكثر مفاجأة من لغة النثر. وهذا يعنى أنها تحتوى على انحرافات Abweichungen — أكثر مما قد يقع فى لغة النثر(٣) .

إن للغة الشعر — كما أشار دوليتسل L. Dolezel وظيفة خاصة ، فهى بطبيعتها تقف ضد لغة الإخبار Mitteilungssprache ، ويعنى بالإخبار اللغات الوظيفية Funktionssprache ، كلغة العلوم والتكنولوجيا والتجارة ... الخ .

وإذا كانت اللغة الإخبارية بوظيفتها التوصيلية Kummunikative Funktion تقوم على أساس الإفصاح عن المدلول ، فإن لغة الشعر

(1) The Appreciation of Poetry p. 15

(٢) المرجع السابق ص ١٧ .

(3) Levin, S., R., Statistische und determinierte Abweichungen in poetischer Sprache (SS. 33-47) in : Mathematik und Dichtung, hrsg. Von : H., Kreuzer, 4. Auflage, München (1971) S. 33

ــ بوظيفتها الشعرية ــ تعتمد على العلامة اللغوية ذاتها ؛ على الدال .

إن طبيعة اللغة الإخبارية تبدو من خلال الميل العام إلى الأنماط المعيارية فى التعبير، تلك التى لا تخل بالعلاقة العرفية بين اللغة والحقيقة المعبر عنها . وهذا الميل هو ما يعرف عند (مدرسة براغ) باسم الإنتاج الآلى أو اللاإرادى للوسائل اللغوية Automatisation der Sprachmittel . وعلى العكس من ذلك تتميز طبيعة اللغة الشعرية بقيامها على تحقيق التأثير والفعالية للوسائل اللغوية Aktualisation d. Sprachmittel وهذا يقتضى إفساد تلك الآلية عن طريق تغيير شكل القوالب اللغوية التقليدية (١) .

وقد حاول الشاعر الجاهلى إفساد تلك الآلية اللغوية ــ فى سعيه إلى إبداع الدلالة ــ والخروج على الاستخدام العرفى التقليدى : دلالياً وسياقياً ، فى استخدامه الخاص للكلمة ، أعنى الاستخدام الفنى الشعرى . وكانت وسائله اللغوية لتحقيق التأثير والفعالية ، إما مباشرة صريحة كابتكار كلمات جديدة ، أو استخدام الكلمات استخداماً خاصاً بالاختيار والإيثار، أو استخدامها استخداماً خاصاً عن طريق توظيف السياق ، أو تحميلها دلالات رمزية ، أو الميل إلى الكلمات ذات الطول الدال .

وإذا شئنا التعرف على الدور الذى لعبته الكلمة فى إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى ، لوجب علينا معالجة الوسائل التالية :ــ

(١) الدلالة الرمزية للكلمة .

(٢) الطول والدلالة .

(٣) الدلالة والترادف السياقى .

(1) Dolezel, Lumbomir, Zur Statistischen Theorie der Dichtersprache (275-293), in : Mathematik und Dichtung, S. 278.

(٤) الدلالة والتقابل اللفظى.

(٥) خصائص استعمال الكلمة استعمالاً شعرياً خاصاً، كالاختيار، والإيثار، والابتكار.

وغنى عن البيان القول بأن تلك الوسائل تجتمع معاً على غاية أسلوبية واحدة، هى تحقيق التأثير والفعالية للدال، فليس هدفها الأساسى هو الإفصاح عن المدلول على نحو ما يكون فى اللغة الإخبارية، وإنما هدفها إفساد الآلية اللغوية من أجل إبراز قيمة العلامة اللغوية فى ذاتها؛ قيمة الدال، فهو أحد العناصر والمثيرات اللغوية التى تلقى عليه اللغة الشعرية بعبء الإسهام فى أداء المعنى أداء فنياً مؤثراً، أى بعبء الإسهام فى إبداع المعنى.

(أولاً) الدلالة الرمزية:

فى الشعر الجاهلى طائفة من الألفاظ التى تخرج عن حوزة معانيها المعجمية العرفية، إلى دلالات رمزية، شبه اصطلاحية. وهذه الدلالات الرمزية خاصية لغوية كامنة فى بعض الألفاظ دون الأخرى؛ فليست جميع ألفاظ اللغة قادرة على أن ترمز، أو ليست صالحة لأن يرمز بها.

وتدلنا مادة الشعر الجاهلى على أن معظم الألفاظ ذات الدلالات الرمزية تتميز بميزة مشتركة هى كثرة الدوران والاستعمال. وذلك معناه أن بعض الألفاظ الأخرى وإن كانت كثيرة الاستعمال والدوران، تخلو من خاصية الدلالة الرمزية. والدليل على ذلك أن الفعلين (شحط) و(شط) مثلاً من الألفاظ النمطية فى الشعر الجاهلى، فكثيراً ما تحتوى القصيدة على أحدهما أو كليهما. وبالرغم من ذلك، انحصرا فى دائرة الدلالة المعجمية. والفعلان بمعنى (بعد). ومثال الأولى قول عبيد بن الأبرص:

بان الخليط الأولى شاقوا إذا شحطوا وفى الحدوج مها أعناقها عيط(١)

ومثال الثانى قول بشر بن أبى خازم :

٤ـوما أشجاكَ من أطلال هندٍ وتنـ شطَّت لطِيتَّها نَواها(٢)

وجدير بالذكر هنا أن أكثر الألفاظ ذات الدلالات الرمزية فى الشعر الجاهلى هى مما يطلق على موجودات مادية محسوسة ، أو على ظواهر طبيعية . ومن ذلك (الحوض) فى بيت زهير المشهور:

٥٤ـومن لا يَزُدْ عن حَوضه بِسلاحه يهدَّم،ومن لا يَظلم الناسَ يُظلَمِ(٣)

ولا يعنى الشاعر هنا المعنى الحرفى للحوض الذى تشرب منه الإبل والماشية ، وإنما يخرج بالكلمة إلى دلالة رمزية على كل ما يملكه الإنسان .

ومن ذلك (الحبل) فى مثل قول زهير أيضاً :

٢٥ـهلاّ سألتِ بنى الصيداء كلَّهمُ بأىِّ حبل جِوارٍ كُنْتُ أَمْتَسِكُ(٤)

فالحبل هنا يرمز إلى العهد والميثاق . ومن المعروف أن (الحوض) و(الحبل) من أكثر الألفاظ البيئية دوراناً فى الشعر الجاهلى .

و(الريح) فى قول عبيد بن الأبرص :

لَوْهُمْ حُماتُك بالمَحمى حَمْوكَ ولَم تُترك ليوم أقام الناس فى كَبَدِ

كما حميناك يوم النَّعف من شَطَبٍ والفضل للقوم من ريحٍ ومن عَدَدِ(٥)

(١) ديوانه ص ٩١ والحدوج : مراكب النساء، العيط : الطويلة الأعناق .

(٢) ديوانه ق ٤٦ ص ٢٢٠ .

ما أشجاك : ماهيجك وأحزنك . طيتها : وجهتها التى ذهبت فيها .

النوى : الدار، أو التحول من مكان إلى آخر.

(٣) ديوانه ص ٣١ . (٤) ديوانه ق ٥ ص ٦٨ .

(٥) ديوانه ص ٥٦ والكبد : الشدة والضيق . النعف : ما انحدر من حزونة الجبل وارتفع من منحدر الوادى . ويوم النعف : أحد أيام حروب بنى أسد .

الريح : النصرة . شطب : جبل . الفضل للقوم : يعنى الريح معهم والعدد لهم .

فالريح ترمز هنا إلى القوة والنصرة .

ويذكرنا هذا الاستعمال بدلالة (الريح) فى قوله تعالى :
«ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم» (١).

و(شجيج الغراب) مما كان يرمز به العرب إلى معنى التشاؤم ووقوع ما يخشونه ، ومنه قول الأعشى :

٢٧-إنى أخاف الصَّرْم منـ ـها أو شحيجَ غُرابِها (٢)

وتعد (الصفات اللونية) من الرموز الشائعة فى الشعر الجاهلى ، لا سيا اللون الأبيض الذى يكثر استعماله فى معرض المدح ، ومن ذلك قول زهير فى مدح ابن سنان :

٢٤-أغرّ أبيض فياض يفكّكُ عن أيدى العُناة وعن أعناقها الرِّبقا (٣)

فهو يرمز بالبياض إلى العفة والشرف .

ويبدو فى بعض الحالات أن تحميل الكلمة بدلالة رمزية مما يرجع إلى الاستعمالات الشعرية الفردية .

ولعل من أطرف ذلك كلمة (الذباب) فى قول أوس بن حجر:

٣-وليس بطارق الجارات منى ذباب لا يُنيم ولا ينام(٤)

فهو يرمز بالذباب هنا إلى السوء والفاحشة .

ويستنتج مما سبق أن الشاعر غالباً ما يرمز بالمادى المحسوس إلى معنوى مجرد .

---

(١) الأنفال ٤٦ .

(٢) ديوانه ق ٣٩ ص ٢٥٣ .

(٣) ديوانه ق ٤ ص ٦٠ العناة : جمع عان ، وهو الأسير. والربق : جمع ربقة وهو الحبل الطويل ، فيه حلق تجعل فى رءوس البهم لئلا ترضع أمهاتها . والمقصود به هنا الأغلال .

(٤) ديوانه ق ٤٦ ص ١١٥ .

(ثانياً) الطول والدلالة :

تحتشد القصيدة الجاهلية عادة بطائفة من الألفاظ التى تتألف من عدة أبنية مقطعية تصل فى كثير من الحالات إلى أربعة مقاطع ، منها مقطعان طويلان أو ثلاثة . وهذا التعدد يسم الكلمة فى صورتها المادية والمنطوقة بالطول الملحوظ . وطول الكلمة يعد من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلى وأظهرها ، بل من أهم العلامات التى تعرف بها تلك اللغة .

وليس الأمر مع مثل هذه الكلمات أمر طول أو حجم فحسب ، وإلا لهان ذلك على القارىء أو الدارس المبتدىء ، ولما رأينا التندر فى الحديث بمثل هذه الكلمات ، وإنما يضاف إلى الطول — وهو السمة العامة المشتركة — عدد من الخصائص الأخرى ، التى تتحقق جميعها أو بعضها فى هذه الكلمات ، ومنها :—

(١) الغرابة والندرة .

(٢) الثقل الصوتى .

(٣) عدم سهولة التعرف على الأصل .

ولا شك أن العلاقة كائنة دائماً بين حجم الكلمة وطبيعة بنائها الداخلى ، وبين البيئة وطبيعة العصر الذى استخدمت فيه ، بدليل تخلص القصيدة العربية —بعد ذلك— شيئاً فشيئاً من الألفاظ الطويلة الثقيلة الغريبة ، حتى وصلت إلى حالتها الراهنة ، ولم يكن ذلك إلا لتغير إيقاع الحياة ، وطبيعة البيئة ، ومقتضيات التعبير .

وبالرغم من إدراك ما سبق ، فإننى أرى —على مستوى الاستخدام اللغوى العملى —أن الشاعر الجاهلى قد استغل عناصر الطول والثقل والغرابة فى هذه الألفاظ استغلالاً شعرياً فنياً . أو بعبارة أخرى : كان الشاعر الجاهلى يعمد عمداً إلى إطالة الكلمة بإضافة وحدات صوتية

دخيلة على مادتها الأصلية، ليدفع بالكلمة إلى درجات أعلى من الإيحاء والدلالة. وقديماً لاحظ النحاة أن زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.

ولكى ندرك ذلك علينا أن نقارن بين دلالة (القدم) وإيحاء (القُدموس) فى قول عبيد بن الأبرص:

ولنا دار وَرِثنا عزَّها الـ أقدمَ القُدْمُوسَ عن عمٍّ وخالِ(١)

وفى الشعر الجاهلى فصيلة الكلمات الطويلة فى البناء والدالة على معنى الطول أيضاً، وأشهر أفراد هذه الفصيلة صفات الفرس مثل (العِجْلِزَة) فى قول امرىء القيس:

٤٢-وقد أغتدى والطيرُ فى وُكُناتها لغيثٍ من الوسمىِّ رائده خال

٤٣-تحاماه أطرافُ الرماح تحامياً وجاد عليه كلُّ أسحم هطال

٤٤-بعجلزة قد أترز الجرى لحمها كُمَيْتٍ كأنها هراوةُ مِنوالِ(٢)

والتى يمكن ردها إلى الجذر ٧ ع ج ز، أى ضخمة العجز، أو (السرحوب) فى قول سلامة بن جندل:

٢٨-كنا، إذا ماأتانا صارخ فَزِع كان الصراخ له قرع الظنابيبِ

٢٩-وشدّ كُورٍ، على وجناء ناجية وشدّ لِبْدٍ، على جرداء سرحوب(٣)

والسرحوب هى الفرس الطويلة، ويمكن ردها إلى الجذر الثلاثى

(١) ديوانه ص ١٢٢.

(٢) ديوانه ق ٥ ص ٥١ والوكنات: جمع وكنة وهى مأوى الطير فى الجبال. الغيث هنا الكلأ والنبت. الوسمى: أول مطر الخريف. الرائد: الذى يطلب الكلاء. تحاماه: تمنع منه. الأسحم: الأسود. أترز: أيبس. الهراوة: العصا.

(٣) ديوانه ق ١ ص ١٢٥، ١٢٩ الصارخ: المستغيث. الظنابيب: جمع ظنبوب: الساق، وقيل عظمه. وقرع الظنابيب كناية عن العزم على الغوث.

√س ر ح ، باعتبار الراء أصلاً أو √س ح ب ، باعتبار الباء كذلك .

وقد يتمتع البناء بدلالة إيحائية على الغلظ ، مثل (الجَلْعَد) فى قول امرىء القيس :

٤١ ـ إذا قلت رَوِّحْنا أَرَنَّ فُرانقٌ على جَلْعَدٍ واهِي الأَباجل أبترا(١)

والفرانق الأسد ، وهو جَلْعَد أى غليظ قوى . والشاعر يصف بنيانه ، ولذلك ينبغى أن ترد هذه الكلمة إلى الجذر الثلاثى √ج ل د ، من الجَلد ، بفتح الجيم .

وتذكرنا الكلمة السابقة بـ(الجلمود) التى تشترك معها فى الإيحاء بالشدة والغلظ والضخامة . وقد وردت فى بيت امرىء القيس المشهور فى وصف الفرس :

٥٠ ـ مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عَلِ(٢)

وأغلب الظن أن هذه الكلمة قد نشأت عن أصل ثلاثى كذلك ، ربما كان √ج م د من الجمود أو √ج ل د من الجلد .

وربما اختلط الأصلان أحدهما بالآخر ، فنشأت هذه الصورة الجديدة .

ومن هذه الألفاظ التى قد يلتبس فيها الأصل (الجحفل) ، وهى من فصيلة ألفاظ الحرب المشهورة ، ونراها فى مثل قول عبيد بن الأبرص :

لو هم خُماتك بالمحمى حموك ولم تترك ليوم أقام الناس فى كَبَدِ

(١) ديوانه ق ٤ ص ٦٨ روحنا : أرحنا من تعب السير. أرن : صاح . الفرانق : الأسد . الجلمد : الغليظ القوى . الأبجل : عرق فى الرجل . الأبتر: المقطوع الذنب .

(٢) ديوانه ق ١ (المعلقة) ص ٣٦ .

أو لأتوك بجمع لاكِفاَء له قوم هم القوم فى الأنأى وفى البُعَدِ
بجحفل كبهيم الليل منتجع أرض العدو لهام وافر العدد(١)

و(الجَحْفَل) ــ كما نعرف ــ هو الجيش. ولشيوع الكلمة فى الشعر الجاهلى صارت تستخدم استخدام الاسم، ولكنها فى الأصل صفة. ويمكن ردها إلى الجذر √ح ف ل، فتدل الكلمة ــ آنذاك ــ على الجيش الحافل الوافر بالعدد. وربما ردت إلى √ج ف ل من (الإجفال) أى الإسراع، وإن كان ردها إلى الجذر الأول أرجح؛ لارتباطها بوفرة العدد.

ويبدو إيحاء الكلمات الطويلة بالشدة من المقارنة بين الصفتين (عرم) ــ بكسر الراء ــ و(عرم) التى وردت فى مثل قول أوس بن حجر، يصف قومه فى الحرب:

٢٨-ترى الأرض منا بالفضاء مريضة معضلة منا بجمع عرمرم(٢)

وتجتمع صفات الطول، والثقل، والبناء على التكرير، فى كلمات أخرى توحى بالشدة والغلظ أيضاً مثل (العَرَكْرَك)، فى قول الأعشى لابن أخيه (خثيم) يحرضه على القتال:

٥ ــ وقافلات ذهبت أجوازاً
٦ ــ يلقى على متونها البزازا
٧ ــ ترى لنا عركركا جمازاً(٣).

---

(١) ديوانه ص ٥٦، ٥٧.
الأنأى: الأبعد. البهيم: الأسود. وشبههم بالليل لأنه يغطى كل شىء. واللهام: الذى يلتهم كل شىء يذهب به. المنتجع: الطالب.

(٢) ديوانه ق ٤٨ ص ١٢١ والمعضلة: التى نشب ولدها فى بطنها، أى: فقد نشبت هذه الأرض بنا، أى نشبنا كما ينشب ولد هذه فى بطنها، يريد من الكثرة.

(٣) ديوانه ق ٤٥ ص ٢٦٩ قافلات: أفراس ضامرات، وقفل الفرس: ضمر.
أجواز: جمع جوز، وجوز الشىء وسطه ومعظمه. البزاز أى البز (بفتح الباء) وهو السلاح. جماز: سريع.

والعركرك هو الجمل القوى الغليظ. وترد الكلمة –فيما يبدو– إلى الجذر الثلاثى √ع رك.

وقد يسهل رد بعض هذه الألفاظ إلى جذورها اعتماداً على دلالتها المحددة، مثل (المتجرثم) فى قول بشر بن أبى خازم، يصف ناقته بالسرعة:

٢٨-فما فتئت ترمى برحلى أمامه وأحلاسه من مؤخر ومقدم

٢٩-إذا وضعته بالجيوب رأيته كشاة الكناس الأعفر المتجرثم(١)

و(شاة الكناس) هى الثور. وهو متجرثم فى كناسه، أى يلزمه، ويستكن فيه من الحر والمطر ويمكننا –بذلك– رد الصفة إلى الجذر الثلاثى √ج ث م، فمنه (الجثوم) من غير راء.

ويلاحظ أن فونيم الراء من الفونيمات التى تضاف كثيراً على بعض الألفاظ، مثل (شماريخ) فى قول امرىء القيس:

٢٩-فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
هصرت بغصن ذى شماريخ ميال(٢)

فالشماريخ هى الفروع الطوال. وينبغى أن ترد الكلمة إلى الجذر الثلاثى ش م خ، ومنه الشموخ.

وربما كانت الراء زائدة كذلك –مع غيرها– فى صفة الناقة (عنتريس) فى قول عبيد بن الأبرص:

(١) ديوانه ق ٤٠ ص ١٩٩ الأحلاس: جمع حلس، بكسر الحاء، وهو كساء يوضع على ظهر البعير والدابة تحت الرجل والقتب. ومؤخر الرحل: الخشبة التى يستند إليها الراكب من كور البعير. ومقدم الخشبة التى فى مقدمة كور البعير بمنزلة قربوس السرج. الجيوب وجه الأرض. الشاة: يعنى الثور الوحشى هنا. الأعفر: الذى تعلو بياضه حمرة كلون التراب.

(٢) ديوانه ق ٢ ص ٤٨ أسمحت: سهلت بعد امتناعها. هصرت: جذبت. الشماريخ جمع شمراخ أو شمروخ: عثكول النخلة.

عــنتريـــس كــأنهــا ذو وشــوم   أحــرجته بالجو إحدى الليالى (١)

و(العَنْتَريس) هى الناقة الغليظة. والكلمة ذات إيحاء قوى بهذا المعنى. وأغلب الظن أنها من الجذر الثلاثى √ع ن ت، ومنه (العنت).

وتبدو الراء زائدة على الياء كذلك من أجل الحصول على تلك (الدلالة الإيحائية) للكلمة الطويلة، فى ألفاظ أخرى طويلة مثل (شَبْرَقَ) فى قول امرىء القيس عن الكلاب التى أدركت الثور:

١٢ـ فأدركْنهُ يأخذْنَ بالسّاق والنَّسا

كما شَبْرَق الوِالدانُ ثوبَ المُقدّسِ (٢)

وتضاف الراء ـ لإطالة الكلمة ـ كذلك فى كلمات أخرى مثل (تخطرف) فى قول المرقش الأكبر، يذكر وقعة بين بنى تغلب والمجالد ابن الريان من بنى مالك:

٦ ـ فيــاربّ شِلْوٍ تَخَطْرَفْتَهُ   كَريم لدى مَزْحَفٍ أو مَكَرّ (٣)

فأغلب الظن أن هذه الكلمة ترجع إلى الجذر √خ ط ف، وكأن (تخطرفه) تعنى (تخطّفه)، بتضعيف الطاء. وقد استبدل التضعيف بزيادة الراء.

وتشترك مع الراء فى كثرة زيادتها على الأصل أصوات أخرى أهمها الميم والنون. ولا ينبغى أن يفهم من ذلك عودة (الدلالة الإيحائية)

---

(١) ديوانه ص ١١٦.

ذو الوشم: الثور، ولقبه بذى الوشوم، لما فيه من وشم بالسواد والبياض. أحرجته: ضيقت عليه.

(٢) ديوانه ق ١٢ ص ٨٧ والنسا: عرق فى الساق. شبرق: مزق. الولدان: الصبيان. المقدس: الذى يجىء بيت المقدس ليحج.

(٣) المفضليات (مفضلية ٥٣) ص ٣٦ والشلو: بقية الجسد. تخطرفه: استلبنه. المزحف والمكر: موضعاً الزحف والكر فى القتال.

التى تتمتع بها الكلمة الطويلة إلى أحد هذين الصوتين بالذات، وإنما يرجع ذلك إلى (حجم الكلمة) وبنيتها الصوتية ككل.

ومن الكلمات الطويلة التى أضيفت إلى أصولها صوت الميم (الغطامط) و(الشماطيط). وقد وقعت الأولى فى قول الخنساء تخاطب صخراً:

يخشون منك غطامطا   جاشت بوابله الرواعد(١)

(والغطامط) هو كثير الماء من البحور. ولذلك، فالراجح ردها إلى الجذر √غ ط ط، من (الغط)(٢).

أما الثانية، فقد وقعت فى قول عبيد بن الأبرص:

واستجارت بنا الخيول عجالاً   مثقلات المتون والأصلاب
مُصغيات الخدود شُعث النَّواصى   فى شماطيط غارة أسراب(٣)

و(الشماطيط) الفرق. وترد إلى الجذر الثلاثى √ش ط ط، ومنه الفعل (شط) أى بعد وتفرق.

ويبدو أن زيادة الميم فيما سبق هى (المعادل الصوتى) للتضعيف.

ومن أمثلة الإطالة الدالة بالنون كلمة (جَأنَب) فى قول امرىء القيس، يصف محبوبته:

(١) ديوانها ص ٣٦ جاشت: علت وارتفعت. الوابل: المطر الشديد. الرواعد: السحب الراعدة. والكلام على الاستعارة.

(٢) ومنه الفعل (تغطمط) فى قول عبيد بن الأبرص، يصف الأسد:

إذا ما بدا ظلت له الأسد عكفا   فهن حذار الموت منه ربوض
ترى بين موقوص تغطمط فى الردى   وذى رغبة يرجو الحياة نحيض

(ديوانه ص ٩٠ العكف: جمع عاكف وهو المقيم على الشىء. ربوض: من ربض بالمكان، أى برك فيه. الموقوص: من وقص العنق: دقها. تغطمط: غرق. النحيض: الذى ذهب لحمه).

(٣) ديوانه ص ٤٣ مصغيات: مائلات. الشماطيط: الفرق، ويقال: جاء الخيل شماطيط أى فرقا.

٤ـ عقيلة أتراب لها لا دميمة
ولا ذات خلق إن تأملت جأنب(١)

و(الجأنب) الغليظ. وأصله (جأب) من الجذر √ج أ ب، وقد وردت الكلمة بالصورة الأخيرة فى قول عبيد بن الأبرص، يصف الحمار الوحشى:

كأن قتودى فوق جأبٍ مُطَرَّدٍ   رأى عانةً تَهْوِى فَوَلَّى مُواشِكا(٢)

ويمكننا ـ مع الكلمات التى تكون اللام الأولى والثانية فيها من جنس واحد ـ أن نضع أيدينا بسهولة على جذورها التى نبتت منها.
ومن ذلك (الرعبوب) فى قول عبيد بن الأبرص، يصف الناقة:

إذا حركتها الساقُ قلت نعامة
وإن زُجرت يوما، فليس برعبوب(٣)

فهى من الجذر √ر ع ب. و(فعلول) بناء يدل على الوصف بالشدة، فالرعبوب ـ إذاـ هو الشديد الرعب.

وأود أن أخلص الآن إلى تسجيل الملحوظات التالية:

أولاً:

أن الكلمات الطويلة السابقة تتصف ـ بعامةـ بالغرابة وندرة الاستعمال. وإن تفاوت ـ فيما بينهاـ فى ذلك؛ فالكلمات (جلمود) و(جحفل) مثلا أقل غرابة وأكثر استعمالاً من غيرها.

---

(١) ديوانه ق ٣ ص ٥٣ العقيلة: الكريمة من النساء. الأتراب: جمع ترب، وتربك هو مساويك فى عمرك. الدميمة: القصيرة: الجأنب: الغليظ القبيح.

(٢) ديوانه ص ١٠١ والقتود: جمع قتد، وهو خشب الرحل. الجأب: الحمار الغليظ. العانة: القطيع من حمر الوحش. تهوى: تسرع. مواشكا: مسرعاً فى سيره. شبّه ناقته فى مضيها وسرعتها بحمار الوحش.

(٣) ديوانه ص ٣٩.

ثانياً :

أن الطول فى معظم هذه الألفاظ يرتبط ارتباطاً حميماً بالموضوعات والمسميات التى تعبر عنها ، فكثيراً ما تدور حول صفات الحيوان كالناقة والفرس والأسد ، وربما دارت حول جمود الصخر، أو حدة الانفعال ، أو شدة الحدث .

ثالثاً :

أن أهم الأصوات التى تدخل فى الزيادة على البناء هى الراء والنون والميم . وربما وجد الشاعر الجاهلى فيها قدرة على إكساب الكلمة تلك الدلالة الإيحائية . فالراء صوت مكرر Trill ، والميم والنون صوتان أنفيان فيهما (غنة) ولهما (رنين) Resonance .

وربما لا يكون للخصائص الأكوستيكية لهذه الأصوات تأثير خاص فى تفوقها على غيرها فى الزيادة على الألفاظ ، فالمدى الصوتى للميم Duration. يتراوح بين (٧٠ — ٩٠) / ١٠٠٠ م/ث (= ميلى فى الثانية) ويتراوح مدى الراء والنون بين (٨٠ — ١٠٠) / ١٠٠٠ م / ث (١) . وفى العربية — كما نعرف — كثير من الأصوات التى يفوق مداها الصوتى مدى الأصوات الثلاثة السابقة جميعا ، على نحو ما نجد فى الاحتكاكيات ، كالفاء ((٨٠ — ١٤٠) / ١٠٠٠ م/ ث) والشين ((١٢٠ — ١٧٠) / ١٠٠٠ م/ث) وغيرهما (١) .

ونلاحظ هنا أن اللغات السامية جميعاً تظهر ميلا عاماً إلى إدخال تلك الأصوات على أصول الأبنية للحصول على مشتقات رباعية وخماسية من جذور ثلاثية (٢) .

---

(١) التشكيل الصوتى للعانى ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ .

(٢) انظر: التشكيل الصوتى ص ٥٦ ، ٥٧ .

(2) Kurylowicz, Jerzy, Studies in Semitic Grammar and Metrics, p. 26.

رابعاً :

إذا كانت بعض الألفاظ الطويلة السابقة مما كان متاحاً جاهزاً أمام الشاعر الجاهلى ، فإن كثيراً منها يعد مما قام بتفصيله بنفسه ، وجعله من صميم النسيج اللغوى الذى بدت به القصيدة الجاهلية ، ونذكر مما سبق كلمات مثل : (العركرك) و(الجلعد) و(القدموس) و(العرمرم) وغيرها .

إن تلك الألفاظ وأمثالها لا ينبغى — فى نظرى — أن نجعلها مما اعتادته لغة التخاطب اليومية ، فهى ألفاظ شعرية اختص بها الشعراء ، للحصول على تلك (الدلالة الشعرية الإيحائية) .

خامساً :

يختلف الشعراء الجاهليون فيما بينهم فى الميل إلى استخدام الكلمات الطويلة : قلة وكثرة . ولعل أكثرهم امرؤ القيس ، وعبيد بن الأبرص ، وأقلهم الخنساء والأعشى وعنترة . ويرتبط ذلك — فى نظرى — باختلاف طبيعة الموضوعات ، والروح الشعرية ، وطريقة التعبير بين كلا الفريقين :

ففي شعر امرىء القيس وعبيد بن الأبرص ، تكثر صفات الحيوان والأرض ، ومعانى الشدة والعنف بعامة .

أما الخنساء فشعرها يستغرقه غرض واحد تقريباً هو (الرثاء) ، وما يداخله من وصف بالكرم والشهامة ونبل الخلق وسماحة النفس .

وينصرف الأعشى كثيراً إلى وصف الخمر ومجالس اللهو والغناء .

وينفرد عنترة بمعجمه الرومانسى المرهف ، الذى تملؤه أوصاف (عبلة) وأيامها الخوالى ، وإن شاركتها فى هذا المعجم أوصاف فرسه الشهير ، وأحاديث الشاعر إليه .

وخلاصة القول ، أن الألفاظ ذات الطول الدال من النوع السابق

كانت وسيلة موظفة لغاية فنية أدائية، ولم تكن ـ كما قد نشعر بها الآن ـ أحجاراً ملقاة فى طريق المتلقى، يتعثر فيها مرة بعد مرة.

ثالثا : الدلالة والترادف السياقى :

يستخدم مصطلح (الترادف السياقى) فى مقابل الترادف فى اللغة بعامة. ويقصد به وقوع لفظتين بمعنى واحد أو متقاربتين فيه فى جملة واحدة أو بيت واحد، متجاورتين أو منفصلتين. وتبدو (علاقة الترادفية) Synonymie بين المترادفات السياقية kontextuale synonymen داخل الجملة أو السياق الكبير Grosszusammenhang وهى عبارة عن ألفاظ ذات دلالة منطقية متفاوتة لا يشترط ارتباط اللفظ بالآخر ارتباطاً موضوعياً، ولكن يستنتج هذا الارتباط فى الجملة المفردة أو السياق الكبير، من خلال طبيعة الكلام. وهى ألفاظ تقبل التبادل الموقعى فيما بينها (١). فالكلمتان (زهرة) و(وردة) ليستا ـ فى ذاتها ـ مترادفتين؛ لأن إحداهما تفضى إلى الأخرى، من حيث القرابة الموضوعية thematische Verwandschaft ولكن كلاً منهما يقبل ـ فى السياق الكبير ـ أن يأخذ مكان الآخر، ويصبحان ـ بذلك ـ مترادفات سياقية (٢).

ويمكننا باستقراء نماذج الترادف السياقى فى الشعر الجاهلى تسجيل الملحوظات التالية :ـ

أولاً :

غلبة الترادف السياقى الجزئى Partial Synonymy على الترادف الكلى Total Synonymy (٣).

---

(1) Riesel, Elise, Stilistik der deutschen Sprache, Moskau, (1959)S. 61

(1) Riesel, Elise, Stilistik der deutschen Sprache, S. 61

(٣) فى بيان أنماط الترادف فى اللغة أنظر مثلا :

Ullmann, Stephen, The Principles of Semantics, pp. 108-109.

وتهمنا هذه الملحوظة العامة فى بيان ميل الشاعر الجاهلى أحياناً إلى ابراز المضمون الانفعالى Emotive Import للكلمة الأولى وإعلائه بذكر مرادفها ، الذى يشترك معها فى المضمون العقلى العام Cognitive Import وانظر إلى ذلك فى قول لبيد مثلاً :

عَلِهَتْ تردَّدُ فى نِهاء صَعائدٍ   سبعاً تُؤاماً كاملاً أيامُها (١)

فجمع بين (تؤام) و(كامل) ، لإبراز المضمون الانفعالى للكلمة الأولى فى هذا السياق ، وهو الإلحاح والتأكيد على اكتمال الأيام سبعة .

ثانياً :

تلقى علاقة الترادف السياقى بين كلمتين الضوء على (حساسية) الشاعر الجاهلى بدلالات الألفاظ ، وإيثار بعضها على البعض الآخر ، ممثلاً فى كثرة الاستعمال ؛ فالجمع بين المترادفين المتجاورين (ينأى) و(يبعد) فى قول طرفة مثلاً :

فما لى أرانى وابن عمى مالكاً   متى أدنُ منه ينأى عنى ويبعدْ (٢)

يستدعى إلى الذهن ملحوظة مهمة ، وهى أن الكلمة الأولى (ينأى) ومشتقاتها تكاد تفوق الكلمة الثانية فى الاستعمال . وكأنى بالشاعر الجاهلى يستشعر فى (النأى) أسلوبية تفتقد إليها الكلمة المبتذلة (البعاد) .

ثالثاً :

يبدو الجمع بين المترادفين فى القافية ــ أحياناً ــ محض وسيلة لإنهاء البيت بقافيته المطلوبة . خذ مثالاً على ذلك قول المتنخل اليشكرى :

٧٤- يا هند من لمتيم   يا هند للعانى الأسير (٣)

---

(١) شرح المعلقات السبع للزوزنى ص ١٤٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٦ .   (٣) الأصمعيات (أصمعية ١٤) ص ٦١ .

وهو من قصيدته المشهورة ذات البيت الطريف :

١٩ـوأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري

ومن ذلك أيضاً قول عمرو بن كلثوم فى معلقته النونية المعروفة :

كأنا والسيوف مسللات ولدنا الناس طراً أجمعينا(١)

بل قد يبدو الترادف السياقى نوعاً من (الترادف الإطنابى) المحض، وذلك فى حشو البيت، كقول أوس بن حجر:

١ـعَلَيَّ أليّة عتقت قديماً فليس لها وإن طُلبت مرامُ

٢ـبأنّ الغدرَ، قد علمت مَعَدٌّ، علىّ وجارتى منى حرامُ(٢)

وبديهى أن مثل هذا النوع من الترادف لا يضيف للمعنى جديداً، لاسيما إذا كان اللفظ الأول ــ كما فى البيت السابق (عتقت) ــ يشتمل على معنى اللفظ الثانى (قديماً) وزيادة.

وربما استدعى أحد المترادفين المشتركين فى جزء من المعنى الآخر فى القافية، وكان سبباً فى الإيماء إلى القافية ذاتها والإيحاء بها، ومن ذلك قول (لبيد)، يخاطب محبوبته (نوار) :

بل أنت لا تَدرين كم من ليلةٍ طلق لذيذ لهوها ونِدامُها

قد بتُّ سامرها وغاية تاجرٍ وافيتُ، إذ رفعت وعزّ مُدامُها(٣)

وأغلب الظن أن (اللهو) هى التى أوحت للشاعر فى القافية بكلمة (ندام) بمعنى (المنادمة)، بل ربما امتد تأثيرها إلى الإيحاء بالقافية فى البيت التالى.

(١) شرح المعلقات ص ١٥١، ١٥٢.

(٢) ديوانه ق ٤٦ ص ١١٥.

(٣) شرح المعلقات ص ١٥١، ١٥٢.

(رابعاً): الدلالة والتقابل اللفظى:

والتقابل اللفظى هو ما يعرف فى البلاغة العربية باسم (الطباق). وقد آثرت تسميته بالتقابل؛ لأنه وسيلة لغوية من الوسائل المتعددة تنبتها طبيعة الموقف الشعرى فى لحظات معينة، دون أن تكون تطعيماً إضافياً يقصد به التجميل الأدائى الشكلى.

ويرتبط التقابل اللفظى بطبيعة لغة الشعر ارتباطاً حميماً، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحى والعميق فى الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائى المباشر بين وحدتين متقابلتين.

وانظر إلى امرىء القيس يصف فرسه:

ورُحنا يكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دونَه   متى ماترقَّ العينُ فيه تَسفَّل(١)

تجد الفعلين المتقابلين (ترقّى) و (تسفّل) ينقلان حركة العين فى النظر إلى صورة هذا الفرس، فمتى نظرت العين إلى أعالى خلقه اشتهت النظر إلى أسافله، لروعة صورته.

وقد يرسم التقابل اللفظى الفعلى صورة الحركة المضطربة، كقول طرفة فى وصف السفينة:

عَدُوليّة، أومن سَفين ابن يامنٍ   يجُور بها الملاحُ طوراً ويَهتدىَ(٢)

وإذا كان الفعلان (يجور) و (يهتدى) يرسمان صورة شكلية سطحية لحركة السفينة، فإنهما يعبران ـــ من وراء ذلك ـــ عن معان مجردة، هى الإحساس بالخوف، والضياع، وجهل المصير.

ويلاحظ المتأمل فى الشعر الجاهلى أن الثنائيات اللفظية المتقابلة تكثر ـــ بوجه خاص ـــ فى قصائد الرثاء، حيث تعكس حالة من

(١) شرح المعلقات ص ٥٠. (٢) المرجع السابق ص ٦٢.

الاضطراب النفسى ، والتوتر، والانتقال المفاجىء من حال إلى حال.
ويحتد هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسق وموقع ثابتين.
وانظر مثالاً على ذلك قول الخنساء:

وما عجُول على بوٍّ تُطيفُ به ... لها حنينان: إعلان وإسرار
ترتع مارتعت، حتى إذا ادَّكرت ... فإنما هى إقبال وإدبار
لا تسمن الدهر فى أرض، وإن رتعت ... فإنما هى تحنان وتسجار
يوماً بأوجد منى يوم فارقنى ... صخر وللدهر إحلاء وإمرار(١)

فاجتماع الأضداد فى هذه الأبيات ـ بما ينتج عنه من تجادل وتواز دلالى ـ هو (الحامل اللفظى) للقلق النفسى الذى تعانى منه الخنساء، ووجدها على أخيها صخر. ولو تأملنا (موقعية) تلك الثنائيات المتقابلة، لرأيناها منتظمة فى أواخر الأبيات، وهى ـ بذلك ـ أظهر دلالة على التوالى المنتظم لنوبات الصراع والقلق النفسى؛ لانتهاء الكلام بها.

ولتلك الثنائيات ترتيب منتظم كذلك، تبدو صورته من العلاقة التى تربط بين طرفى كل ثنائية؛ فهى ـ غالبا ـ علاقة السالب بالموجب، سواء أكانت علاقة الخفى بالظاهر، كالإسرار بعد الإعلان. أم اللاحق بالسابق، كالإدبار بعد الإقبال. أم المكروه بالمرغوب، كالإمرار بعد الإحلاء.

ويبدو ارتباط الثنائيات المتقابلة بطبيعة التعبير الشعرى حين تقابلها

---

(١) ديوانها ص ٤٨.
والعجول: الثكلى من النساء الواله التى فقدت ولدها، سميت بذلك لعجلتها فى مجيئها وذهابها جزعا. البو: أن ينحر ولد الناقة، فيؤخذ جلده ويحشى، ويدنى من أمه فترأمه. إقبال وإدبار: أى لا تنفك تقبل وتدبر كأنها خلقت منهما. يقال حنت الناقة: إذا طربت فى أثر ولدها، فإذا مدت الحنين وطربته قيل قد سجرت تسجر سجراً. بأوجد: بأشد وجدا، أى حزناً. إحلاء وإمرار: أى أن الدهر يأتى بالحلو المحبوب والمر المكروه.

بنظائرها المباشرة، التي يمكن أن تفك إليها. ففى قول عمرو بن كلثوم:

فأما يوم خشيتنا عليهم   فتصبح خيلنا عصبا ثبينا
وأما يوم لا نخشى عليهم   فنمعن غارة متلبّبينا
برأس من بنى جشم بن بكر   ندق به السهولة والحُزُونا(١)

يستبدل الشاعر التعبير النثرى المباشر بالتعبير بالتقابل؛ فالرأس هو سيد القوم، وهم يدقون به السهولة والحزون، أى يهزمون به الضعاف والأشداء جميعاً. وذلك ما يمكن مقابلته بنحو قولنا: ندق به سائر قومه: الضعاف منهم والأشداء.

ويقودنا ما سبق إلى اعتبار التقابل اللفظى ــ فى مثل هذه الحالات ــ وسيلة لغوية اختزالية، وليس العكس. لأنه يغنى عن استعمال كلمات مثل: كل، جميع، سائر ونحوها، مع المضاف إليه والمعطوف عليه.

إن استحضار المسمى ومقابله من أهم الوسائل اللغوية الأسلوبية لنقل الاحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقاً. وتعد هذه القيمة أهم قيم التقابل اللفظى على المستوى الدلالى. فإذا نظرنا ــ مثلا ــ إلى معلقة (لبيد) وهى أشد نصوص الشعر الجاهلى اعتماداً على الثنائيات المتقابلة، نعنى النصوص الطويلة، لرأينا أن لهذه الثنائيات دوراً أساسياً فى تفريغ انفعالاته وأحاسيسه نحو الموجودات المادية الطللية التى هى بعض من محبوبته (نوار).

لقد وردت تلك الثنائيات فى سبعة عشر موضعاً من المعلقة، وهى:

(١) شرح المعلقات ص ١١٧، ١٧٨ والعصب: جمع عصبة، وهى ما بين العشرة والأربعين. الثبة: الجماعة، والجمع الثبات، والثبون فى الرفع، والثبين فى النصب والجر. خشيتنا عليهم: خوفنا على أبنائنا من الأعداء. الإمعان: الإسراع والمبالغة فى الشىء. التلبب: لبس السلاح.

(١) المحل × المقام، فى مطلع المعلقة:

عَفَت الديارُ محلُّها فمقامُها ... بمنى، تأبّد غولُها فرجامُها

(٢) الحلال × الحرام، فى قوله:

دِمَنٌ تجرّم بعد عهد أنيسها ... حِجَجٌ خَلَوْن: حلالُها وحرامُها

(٣) الجود × الرهام، فى قوله:

رُزِقَتْ مرابيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد: جودها فرهامُها

(٤) السارية × الغادية، فى قوله:

من كل سارية وغادٍ مدجن ... وعشية متجاوبٍ إرزامُها

(٥) الظباء × النعام، فى قوله:

فَعَلا فروع الأيهقان وأطفلت ... بالجهلتين: ظباؤها ونَعامُها

(٦) النؤى × الثمام، فى قوله:

عَرِبت وكان بها الجميع فأبكروا ... منها وغُودر نؤيها وثُمامُها

(٧) الكِلّة × القرام، فى قوله:

من كل محفوف يُظل عصيَّه ... زوج عليه كِلَّة وقرامها

فالكلّة الستر الذى يلقى فوق الهودج منعا لأذى الشمس، والقرام الستر المرسل على جوانب الهودج.

(٨) الأسباب × الرمام، فى قوله:

بل ما تذكّر من نوار وقد نأت ... وتقطعت أسبابُها ورمامُها

فالأسباب هى الحبال القوية، والرمام الحبال الضعيفة، أى انقطع وصالها ولم يبق منه شىء.

(٩) الواصل × الصرام، فى قوله:

فاقطع لبانة من تعرّض وصلُه ... ولَشَرُّ واصل خُلَّة صرّامها

أى شر من وصل حبيبا أو خلة من قطعها ، يذم من كان وصله عرضة للانتقاض والانتكاث .

(١٠) الصلب × السنام ، فى قوله :

بطليح أسفار تركن بقيةً منها فأحنق صُلبُها وسنامُها

أى ضمر ظهرها وسنامها . يعنى ناقة أعيتها الأسفار، ولم تترك من لحمها وقوتها إلا بقية ، فضمر منها الصلب والسنام جميعاً .

(١١) الضرب × الكدام ، فى قوله :

أو مُلمعٌ وسقت لأحقب لاحَهُ طردُ الفحول وضربُها وكدامُها

فالضرب يقابله بالكدام ، أى العض . أى أن هذه الناقة كالأتان التى حملت لمثل هذا الحمار الوحشى شديد الغيرة عليها ، فهو يسوقها بالضرب تارة والعض تارة أخرى .

(١٢) المصرع × القيام ، فى قوله عن الأتان والحمار:

فتوسطا عرض السراة وصدعا مسجورة متجاوراً قلاّمُها
محفوفة وسط اليراع يظللها منه مصَّرعُ غابة وقيامُها

أى شقا عينا قد حفت بضروب النبات والقصب ، ما صرع منه ، وما لايزال قائماً على عوده .

(١٣) الإرضاع × الفطام ، فى قوله عن البقرة الوحشية :

حتى إذا يئست وأسحق خالق لم يبله إرضاعُها وفطامها

أى لم يبل صرعها إرضاع ولدها ولا فطامه ، وإنما أبلاه فقدها إياه .

(١٤) خلف × أمام ، فى قوله :

فغدت كلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة خلفها وأمامها

أى أن هذه البقرة الوحشية قد غدت وهى لا تعرف من خوفها إن كان الصائد خلفها أو أمامها ، فهى تظن أن كل جهة من هاتين الجهتين قد صار موضعاً للصائد .

(١٥) الوصّال × الجذّام ، فى قوله :

أو لم تكن تدرى نوار بأننى   وصّال عقد حبائل جذّامها

أى يصل مودة من يصله ، ويقطع مودة من يقاطعه .

(١٦) المقسم × الهضام ، فى قوله :

إنا إذا التقت المجامع لم يزل   منا لزاز عظيمة جشّامها
ومقسم يعطى العشيرة حقها   ومُغَذْمِرٌ لحقوقها هضامها

أى أن سيدهم يوفر حقوق عشائره بالهضم من حقوق نفسه . وانظر إلى قيمة المقابلة فى دقة التعبير عن المعنى وطرافته .

(١٧) الكهل × الغلام ، فى قوله :

فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه   فسما إليه كهلها وغلامها

أى : اجتمع كهولهم وشبانهم فى القدرة على السمو إلى المعالى والمكارم .

ومما سبق يمكننا ملاحظة ما يلى :

أولاً :

أن الثنائيات المتقابلة تكررت فى ١٧ موضعا ، أى فى ١٧ بيتاً ، من مجموع أبيات المعلقة ، وهو ٨٦ بيتا ، أى بنسبة ٢٠ ٪ تقريبا . وهى نسبة عالية تدل على أن الثنائيات المتقابلة كانت لبنة أساسية من لبنات التعبير اللغوى الفنى فى معلقة لبيد .

هذا فضلاً عن كثرة عطف الوحدات اللغوية المتخالفة دلاليا ، لاسيما فى القافية سواء اختصت بالمواضع (ب ١) أم الموجودات المادية الأخرى (ب ١٦ ، ١٨ ، ١٩) أم الأحداث (ب ٢٦ ، ٣٠ ، ٣٧) .

ثانياً :

أن لهذه الثنائيات قيمة موسيقية مهمة ، من حيث تشابه أحد

عضوى الثنائية مع الآخر فى صيغته غالبا، فيما يمكن أن نسميه (بالتناسق الصيغى)، ومن حيث تكرير الهاء الممدودة فى معظم تلك الثنائيات، ومن حيث إثارتها –فى أواخر الأبيات– لدافع التوقع عند المتلقى لما يمكن أن يشغل موقع القافية من ألفاظ.

ثالثا:

ربما كان لوقوع هذه الثنائيات غالبا فى موضع القافية تأثير أشد فى إثارة المعانى والأفكار المتضادة فى نفس المخاطب، مع وصوله إلى نهاية البيت.

رابعاً:

ولا ينبغى أن ينظر إلى هذه الثنائيات سواء أوقعت فى الحشو أم القافية باعتبارها أداة شكلية يتوسل بها الشاعر إلى اصطناع القافية؛ لأنها –كما قلت– لبنة أساسية فى الصياغة اللغوية والنفسية للمعلقة، تلك الصياغة التى احتشدت بالمتقابلات والأضداد، والتى تعكس –بالتالى– التقابل السافر بين ما كان داراً وما أصبح طللا، بين البحث عن الحب وفقدانه، بين احتفاظه بالعهد ونسيان المحبوبة عهده، بين الأمل فى اللقاء واليأس بعد الرحيل، بين حنو البقرة الوحشية على ولدها وفقدها إياه، بين غيرة الحمار على أتانه ومعاملته إياها بالضرب والكدم .. الخ.

وخلاصة القول أن تلك المعلقة تحتشد بالقلق النفسى، سواء أكان إنسانيا أم حيوانيا. وليست وفرة حالات التقابل اللفظى فيها إلا مرآة ينعكس عليها هذا القلق.

(خامساً) الاستعمال الخاص:

ويعد استعمال الكلمة خاصاً بقدر درجة القصد فيه. وهو خاص

بمقارنته بالاستعمال الإخبارى العرفى أو العام. وإذا أردنا مقياساً للحكم على خصوصية الاستعمال، فإننى أرى أنه لابد من توافر عنصر من العناصر الثلاثة التالية :

١ ــ عنصر الاختيار.

٢ ــ عنصر الإيثار.

٣ ــ عنصر الابتكار.

والاختيار يعنى اختيار كلمة معينة من كلمتين أو أكثر لإنتاج المعنى على نحو إبداعى. أما الإيثار فهو تفضيل صيغة على صيغة أخرى أو عدة صيغ للرغبة فى المبالغة أو التوضيح أو التأكيد أو غير ذلك من القيم الأسلوبية الأخرى. ولا يخلو هذان العنصران من القصد أو الوعى. أما الابتكار، فيعنى خلق اشتقاقات أو ألفاظ جديدة. وهو أوضح الصور التى نرى فيها ميل الشاعر إلى الخروج على الإنتاج الآلى للغة.

(١) الاختيار:

ويرجع إلى (التوتر) الذى يدفع الشاعر إلى البحث عن الكلمة المناسبة للمعنى. ولا يعنى هذا الفصل بين اللفظ والمعنى، فهما يتكاملان وينطلقان فى آن واحد للتعبير عن عاطفة الشاعر.

وتتيح لنا المادة التى بين أيدينا القول بأن الاختيار يقوم :

(أ) أما على أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلمات أخرى فى أداء وظيفتها الدلالية.

(ب) أو على أساس أن الكلمة المختارة تتميز ببنية صوتية معينة، تمكنها من دقة التعبير عن المعنى، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته.

ومن الأمثلة على النوع الأول اختيار كلمة (انبتات) فى مقابل (انقطاع) ونحوها فى قول الحطيئة يصف محبوبته :

إذا ارتفقت فوق الفراش تخالها   تخاف انبتات الخصر مالم تشددا(١)

فالفعل (انبت) يستعمل عادة لانقطاع (الحبل) ونحوه، وجعله الشاعر هنا للخصر، وكأن الخصر كالحبل فى دقته ونحافته.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قول الشماخ بن ضرار:

٥٤ـ فبتُّ كأننى سافهت خمراً   معتقة حُمَّياها تدور(٢)

فاختار الفعل (سافه) فى مقابل (أسرف)؛ لأن الأول يدل على معنى الثانى وزيادة، ففيه معنى الإسراف، فضلاً عن الدلالة على أنه يجاوز الحد فى شرب الخمر حتى وصل فيه إلى درجة السفه.

وقد يبدو الاختيار فى صورة تغليب (ألفاظ أسلوبية) على (مقابلاتها المبتذلة). وتعكس هذه الصورة مدى وعى الشاعر بالألفاظ وحساسيته فى التعامل معها من ناحية، كما تعكس اجتهاده فى التقاط ما يتناسب منها مع تجربته الشعرية من ناحية أخرى.

ويبدو ــ من مادة الشعر الجاهلى ذاتها ــ أن الكلمة تكتسب صفتها الأسلوبية من مصادر ثلاثة:

(١) ارتباط الكلمة المختارة بموجود مادى أو صورة مرئية تسهم فى الإيحاء بالمعنى.

ومن أمثلة ذلك اختيار الصفة (أثيل) أو (مؤثَّل) للمجد، كقول امرىء القيس:

٥٣ـ ولكنما أسعى لمجد مؤثَّل   وقد يدرك المجد المؤثَّل أمثالى(٣)

فهى من (الأثل)، وهى شجرة صحراوية معروفة. وكأن (المجد المؤثل) يعنى المجد القديم الأصيل الممتد.

---

(١) ديوانه ق ٧ ص ٤٥. والارتفاق: الاتكاء. تشدد: تقوى.

(٢) ديوانه ق ٦ ص ١٥٢.

(٣) ديوانه ق ٢ ص ٥٢.

ومن ذلك اختيار الفعل (ثمر) الذى يرتبط بالثمرة والثمار، والإثمار، كقول الخنساء:

لو كان يُفدَى لكان الأهل كلهم   وما أثـمّـر مـن مـال وأوراق(١)

أى ما تكسبه وتكثره من مال وفضة.

وقول النابغة:

٤٢ـ مهلا فداء لك الأقوام كلهم   وما أثـمر من مال ومن ولد(٢)

وقوله أيضاً:

١٢ـ فلما رأى أن ثـمّـر اللهُ مالَه   وأثّـل مـوجـوداً وسـدّ مـفـاقـرَه

١٣ـ أكَبَّ على فأس يُحِدُّ غرابَها   مـذكـرة مـن المعـاول بـاتـرة(٣)

أى كثره وأصلحه.

(ولاحظ فى كل ما سبق إيثار استخدام الفعل مضعفاً على مقابله المهموز).

ومن ذلك أيضاً اختيار الفعل (اغترق) في قول قيس بن الخطيم، يصف محبوبته:

٥ـ تـغـتـرقُ الـطـرفَ وهـى لاهية   كـأنـما شَـفَّ وجـهَـهـا نَـزَفُ(٤)

(١) ديوانها ص ١٠٦ أوراق: واحدها ورق: الفضة.

(٢) ديوانه ق ١ ص ٢٦ والبيت من قصيدته الدالية المشهورة فى الاعتذار إلى النعمان بن المنذر والتى مطلعها:

يا دار مية بالعلياء فالسند   أقوت، وطال عليها سالف الأبد

وقوله «مهلا فداء لك» أى تثبت فى أمرى ولا تعجل على، يخاطب النعمان.

(٣) ديوانه ق ٢٨ ص ١٥٥، ١٥٦ وأثل موجوداً: أى كثر إبلة. والمفاقر: الفقر. يحد غرابها: يعنى طرفها وحدها. والمذكرة، يقال: سيف مذكرة وذو ذكرة: قوية. والباترة: القاطعة.

(٤) ديوانه (بتحقيق د. ناصر الدين الأسد) ق ٥ ص ١٠٤.

نزف: خروج الدم. كأنما شفّ: أى هى رقيقة المحاسن، وكأن دمها ودم وجهها نزف.

فاغترق الطرف (ولاحظ إيثار «أفتعل» على غيره) يعنى أن من ينظر إليها تستغرق بصره، وتشغله عن النظر إلى غيرها، مع أنها لاهية غير محتفلة.

(٢) اختيار المرادف النادر، وهو مع ندرته ليس جافياً أو حوشيا؛ لارتباطه باشتقاقات معروفة من أصله، ومن ذلك اختيار الفعل (رمس) فى قول الخنساء:

من ذا يقوم مقامه بعد ابن أمى إذ رُمِسْ (١)

فالفعل (رمس) من (الرمس) أى (القبر). وقد اختارته مقابلا للفعل (دفن) المتداول، ونحوه.

ومن ذلك أيضاً (المبادهة) فى قول أوس بن حجر:

٣٤-رأتنى مَعَدٌّ مُعْلِماً، فتناذرت مُبادهتى أمشى براية مُعْلَمِ (٢)

فى مقابل الكلمة المألوفة (المفاجأة). وتناذرت مبادهتى، يعنى جعلت مفاجأتى ومقارعتى فى الحرب نذراً بينها.

ومن تلك الألفاظ الأسلوبية اختيار الفعل (أبار) بمعنى (أهلك)، فى قول امرىء القيس:

١ ــ تالله لا يذهب شيخى باطلاً
٢ ــ حتى أبير مالكاً وكاهلاً (٣)

وقول النابغة فى المدح:

٢٠-وربّ عليه اللهُ أحسنَ صُنعه وكان له على البريّة ناصراً
٢١-فألفيته يوما يُبير عدوّه وبحر عطاء يستخفّ المعابرا (٤)

(١) ديوانها ص ٨٦.

(٢) ديوانه ق ٤٨ ص ١٢٢ والمُعلِم: الذى رفع علماً فى الحرب ليدل على مكانه. والمُعْلَم: المشهور الذى دل على مكانه فى الحرب.

(٣) ديوانه ق ٢١ ص ١٠٢.

(٤) ديوانه ق ٧ ص ٧١ وربّ عليه: أتم وأصلح. المعابر: السفن التى عبر فيها.

ولا شك أن هذه الكلمات تستمد أسلوبيتها من بعدها عن الكلمات المألوفة المبتذلة ومفاجأتها، وتميزها بشيء من (الغرابة المستحبة) للغة الشعر، أو لنقل: (الغرابة المريحة)، التي لا تصل بالكلمة إلى الجفاء والحوشية.

ويبدو أن مثل هذه الكلمات تتباين فيما بينها في درجة الغرابة، وإن كان تباينا دقيقا؛ فربما كانت (المبادهة) أقرب منالا من الفعلين (رمس) و(أبار) لندرة استعمالهما، لاسيما الأولى حتى في صورتها الاسمية.

(٣) نقل اللفظ من موضعه الذي يشغله في الاستعمال عادة إلى موضع جديد. وهو انعكاس لاجتهاد الشاعر في الخروج عن العرف اللغوي، وإقامة علاقات جديدة بين المنقول والمنقول إليه.

ونماذج هذه الصورة غير قليلة في الشعر الجاهلي.

ويبدو أنها تفوق الصورتين السابقتين في قيمتها الأسلوبية؛ لأنها ليست مجرد اختيار كلمة من بين كلمتين أو أكثر، أو اختيار كلمة ذات دلالة حسية شارحة للمعنى، وإنما هي تعكس درجة أعلى مما يمكن أن نسميه (الحساسية اللغوية) التي يتمتع بها الشاعر إزاء الألفاظ، وقد أحس بقيمة هذا النقل في الإيحاء بالمعنى.

ومن الأمثلة على ذلك (الطعنة النجلاء) في قول عدي بن رعلاء:

١-ربما ضربة بسيف صقيل   دون بصرى وطعنة نجلاء(١)

فقد نقلت (نجلاء) صفة العين الواسعة إلى الطعنة.

و(الناس السابلة) في قول الخنساء، عن صخر:

والناس سابلة إليك   فصادر يغنى ووارد(٢)

(١) الأصمعيات (أصمعية ٥١) ص ١٥٢.

(٢) ديوانها ص ٣٦.

(والسابلة) توصف بها الإبل والغنم ، إذا ذهبت على الطريق قاصدة نحوا بذاته . وتوحى فى البيت بكثرة من يقصد صخرا من الناس : صادراً وواردا .

و(إرقال الرجال) فى قول قيس بن الخطيم :

رجال متى يدعوا إلى الموت يُرقلوا إليه كإرقام الجمال المصاعب (١)

والإرقال للبعير، وهو أن ينفض رأسه ويرتفع عن الذميل . وقد نقله الشاعر إلى الرجال ليدل على انطلاقتهم إلى الموت دون حذر أو رهبة .

ولعل من أطرف الأمثلة على هذه الصورة كذلك (أكلأ طرفه) فى قول أوس بن حجر، يصف قوساً أعدها للحرب :

ومن الأمثلة الطريفة أيضاً (قمرت اللحم) فى قول عوف بن عطية التيمى :

١٩ـ يُطيف بها راعٍ يُجشّم نفسَه ليكلىء فيها طرفَه متأملا (٢)

وأصل (الكلأ) الرعى والإقامة عليه زمنا . وقد جعله الشاعر للعين بمعنى إطالة النظر والتأمل فى تلك القوس التى يصفها .

٦ـ فإذا قمرتُ اللحمَ لم أنظر به نيئا كما هو ماؤه، شرقَ الغد (٣)

و(قمرتُ اللحمَ) يعنى كسبته . وهو استعمال طريف للغاية لا تجد له مثالا فى الشعر الجاهلى . ولعله من (قمرتُ الرجلَ) إذا غلبته فى القمار .

---

(١) ديوانها (بتحقيق السامرائى ومطلوب) ق ٤ ص ٣٣ والمصعب الذى لم يمسه حبل ولم يذلل .

(٢) ديوانه ق ٣٥ ص ٨٦ . الراعى : الحافظ بهذه القوس ، يجعل طرفه كالئا يحفظ منها منظراً . والكالىء : الحافظ .

(٣) الأصمعيات (أصمعية ٦٠) ص ١٧٠ لم انظر به : لم أؤخره . شرق الغد : أى شمسه . أراد أنه يطعم اللحم غضا لا يؤخره إلى الغد .

ومن الاستعمالات الفريدة فى الشعر الجاهلى كذلك، قول الأعشى فى محبوبته :

٤٤ـبانت وقد أسارت فى النفس حاجتها
بعد ائتلاف وخير الود مانفعا (١)

فالسؤرة هى البقية فى الكأس. وقد صنع الأعشى بالفعل (أسأر) هذا الاستخدام الطريف الذى انتقل فيه الفعل إلى حقل الدلالة على المجرد. وأسأرت حاجتها، يعنى رحلت عنه تاركة بعضا من حاجات النفس باقية لا تنقضى.

أما النوع الرئيسى الثانى من أنواع الاختيار وهو تميز الكلمة المختارة ببنية صوتية خاصة، فمن أمثلته قول عبيد بن الأبرص، يصف يوم القتال بين بنى عامر وأسد:

١٩ـولقد تطاول بالنسار لعامر يوم تشيب له الرءوس عَصَبْصَبُ (٢)

فلاشك أن بناء الصفة (عصبصب) صوتيا على أساس التكرير يمكنها من الإيحاء بمعنى الشدة وتصويره على نحو أفضل من كلمات أخرى مثل (شديد) و(عصيب) ونحوهما.

ومن ذلك أيضاً قول الأعشى:

٢٦ـفإنّ الحوادثَ ضَعْضَعْنَنِى وإن الذى تعلمينَ استُعيرا (٣)

فلاشك أن مقابلة (ضعضع) بكلمة أخرى مثل (أنهك) لتبين قدرة الأولى على تصوير هذا الضعف أو العجز الذى ألحقته به حوادث الدهر. وفى الثقل الصوتى ما يوحى بوطأة الأحداث وثقلها على نفسه وجسده. وإذا كررنا النطق بالفعل (ضعضعَ) ساكن الآخر عدة

(١) ديوانه ق ١٣ ص ١٠١.

(٢) ديوانه ق ٣ ص ٦ تطاول: طال اليوم. النسار: جبال صغيرة شبهت بنسور واقفه. عصبصب: شديد.

(٣) ديوانه ق ١٢ ص ٩٥.

مرات، لتجلى امامنا ما يوحى به الفعل ــ على هذا النحو ــ من تهكم حزين وسخرية مرة.

ومن أمثلته أيضاً الجمع بين القاف (من أصوات القلقلة) والضاد (من الأصوات المفخمة) فى الفعل (تقضقض) فى قول النابغة:

وإن يَهْلَكِ النعمانُ تُعْرَ مطيَّةٌ وُيلَقى إلى جَنْب الفناء قُطُوعُها

وتَنْحَطْ حَصانٌ آخر الليلِ نحطةً تقضقضُ منها أو تكاد ضُلُوعُها(١)

فالتكرير يحاكى تكسر الضلوع فى شدة.

ومن ذلك قول الشماخ بن ضرار فى وصف الديار:

٢ـعفت غير آثار الأراجيلِ تعترى تقعْقَعُ فى الآباط منها وفاضُها(٢)

فالفعل (تتقعقع) يحاكى صوت الوفاض؛ فهو لا يفصح عن المعنى فحسب، بل يؤديه صوتا وصورة.

وقد استحسن أبو هلال العسكرى هذا البيت، فقال:

«أجود الوصف ما يستوعب أكثر معانى الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك، فتراه نصب عينيك. وذلك مثل قول الشماخ فى نباله ... (البيت). فهذا البيت يصور لك هرولة الرَّجّالة ووفاضها فى آباطها تتقعقع» (٣).

---

(١) ديوانه ٨٥ وتعرى: يزال عنها الرحل، الفناء: ساحة الدار. القطوع: الواحد قطع، وهى كالطنفسة. تنحط: تزفر من الحزن. الحصان: المرأة العفيفة. آخر الليل: يعنى وقت غارة العدو.

(٢) ديوانه ق ٩ ص ٢١١ الأراجيل: جمع أرجال التى هى جمع راجل، ضد راكب. تعترى: تقصد. الوفاض: الجعبة. القعقعة: حكاية صوت السلاح والجلود اليابسة والحلى ونحوها.

(٣) الصناعتين (ط ١) الآستانة (١٣٢٠هـ) ص ٩٧.

ومن امثلتنا على ذلك أيضا قول أبى ذؤيب الهذلى :

دَلَفْتُ له تحت الوَغى بمُرِشَّةٍ مُسَحْسَحَةٍ تعلُو ظهورَ الأنامل (١)

وقوله فى وصف الطعنة :

مسحسحة تنفى الحصى عن طريقها يُطير أحشاءَ الرعيب انثرارُها (٢)

فكلمة (مسحسحة) لاتصف شدة سيلان الدم بصورة مرئية فحسب، وإنما تحاكى صوته المسموع كذلك.

ويبرز صوت الشين فى كلمات آخرى تبنى على التكرير فى مثل قول عبيد بن الأبرص:

وقد أترك القِرْن الكمىَّ بصدره مُشَلْشِلةٌ فوق النطاق تَفُوحُ (٣)

فالمشلشلة هى الطعنة تصب الدم وتنفح به.

وقد يختار الشاعر كلمات تتميز أصواتها بالتنافر، وهو تنافر مقصود؛ لأن المعنى يقتضيه. ومن الأمثلة على ذلك قول امرئ القيس:

٢٨ ـ فلما أَجزنا ساحةَ الحىّ وانتحى بنا بطن خَبْتٍ ذى حِقافٍ عَقَنْقَلِ

٢٩ ـ هَصَرْتُ بفَودىِ رأسها ، فتمايلت علىَّ ، هَضِيمِ الكَشْحِ ، ريّا المُخَلْخَلِ (٤)

فالعقنقل هو الرمل المعقد. وقد اختار له امرؤ القيس كلمة معقدة كذلك؛ لأنها تحتوى على صوت العين الحلقى مع تكرير القاف المقلقلة. وهو تعقيد فنى مقصود؛ لأنه ينسجم مع تلك الرمال المتراكبة المتداخلة من ناحية، كما ينسجم مع (الجرس الصوتى) السائد فى

---

(١) ديوان الهزليين (القسم الأول) ص ٨٤.

(٢) المرجع السابق ص ٣١ ومسحسحه: الطعنة تسيل دماً. والدم ينفى الحصى من شدة وقعه. والانثرار: سعة الشخب وهو مخرج الدم، أى يخشى على نفس المرعوب إذا رآها، لأنها تشخب.

(٣) ديوانه ص ٤٨.

(٤) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣١.

البيت من ناحية أخرى . وهو جرس غليظ ، تفصح عنه أصوات الخاء والطاء والقاف :

ومثل ذلك تجده فى وصف امرئ القيس شعر محبوبته فى قوله :

٣٥- وفرعٍ يُغَشِّى المتنَ أسود فاحم أثيثٍ كقِنْو النخلة المُتَعَثْكِلِ(١)

ولا ريب أن الكلمة الأخيرة من هذا البيت تخالف الشرطين : الثانى والثالث من شروط الفصاحة عند ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) وهما :

١ ــ أن تجد لتأليف اللفظة فى السمع حسنا ومزية على غيره ، وإن تساويا فى التأليف من الحروف المتباعدة(٢) .

٢ ــ أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية(٣) .

وبالرغم من ذلك ، فإننا نرى هذه الكلمة تتميز بمحاكاة بنيتها الصوتية العامة لصورة ذلك الشعر المتداخل الكثيف الملقى على ظهر محبوبته .

ولا ينبغى أن نترك هذه الكلمة قبل أن نتأمل حكاية بنيتها المقطعية لصورة ذلك الشعر حكاية دقيقة صادقة . فهذه البنية المقطعية تتميز بالتقابل بين المقاطع القصيرة المفتوحة :

(مُ ــ تَ ..... كِ ــ لِ)

وبين المقطع الطويل المغلق :

(ــ عَثْ ــ)

وكأن المقطعين القصيرين الأولين يصوِران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، بينا يصور المقطع الطويل طوله واسترساله على

(١) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٤ والفرع : الشعر التام . الأثيث : الكثيف . القنو : العذق ، وهو كباسة النخلة . المتعثكل : المتداخل لكثرته .

(٢) سر الفصاحة ص ٦٤ . (٣) سر الفصاحة ص ٦٦ .

كتفها . ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج وسكونه واستقراره . وتتميز (الثاء) الساكنة فى (المتعثكل) ــ كما لاحظ دكتور محمد النويهى ــ بالتقاطها لنغم الثاءين اللتين تقدمتا فى كلمة (أثيث) (١) .

ويقول امرؤ القيس فى البيت التالى لما سبق مباشرة :

٣٦ــ غدائره مستشزرات إلى العلا   تَضِلّ المدارى فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ (٢)

ومن البين أن (مستشزرات) فى البيت السابق تخلو من الشرط الأول من شروط الفصاحة فى اللفظة المفردة عند ابن سنان ، وهو: «أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج» (٣) .

ويذكر يحي بن حمزة أنه قد «عيب على امرئ القيس قوله (غدائره مستشزرات إلى العلا) ؛ لما فى (مستشزرات) من التنافر المورث للثقل والبشاعة» (٤) .

ويقول الأستاذ دكتور محمد النويهى فى تحليله الذكى لتلك الكلمة :

«لا شك أن فى قوله (مستشزرات) تنافرا بين الحروف ، يجعل الكلمة ثقيلة فى النطق . ولكن قليلا من التفكير، يهدينا إلى أن هذا التنافر لازم لزوما فنيا مؤكداً لأنه ينطبق على الصورة التى يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التى تتزاحم على رأس محبوبته ، وترتفع إلى أعلى ، ويغيب باقى الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه ، وغير مفتول انطلق هنا وهناك» (٥) .

---

(١) الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه ص ٤٥ .

(٢) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٤ والغدائر: جمع غديرة، وهى ذؤابة الشعر. مستشزرات : مرتفعات . المدارى : الأمشاط . يصفها بكثرة الشعر والثقافة .

(٣) سر الفصاحة ص ٦٤ . (٤) الطراز ٣/ ٢٤٤ .

(٥) الشعر الجاهلى ص ٤٤ ، ٤٥ .

إن تلك الصورة التي رسمها امرؤ القيس لشعر محبوبته ــ كما يقول دكتور النويهى :

« صورة غنية رائعة حاشدة زاخرة مزدحمة ، إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى (مستشزرات)، أدركنا كيف أنها تقتضى هذا التنافر، وبدأنا نستحيله ونتلذذ بتعثر لساننا فى النطق به . هو حقا تنافر، ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة » (١) .

على أن الذى ينبغى أن نلاحظه هنا ــ إيضاحا لما سبق وإكمالا له ــ أن التنافر فى تلك الكلمة ناشىء من اجتماع أصوات متقاربة المخرج هى : السين والشين والزاى . وقد أبدع امرؤ القيس فى الجمع بين تلك الأصوات المتقاربة فى كلمة واحدة . فهى تعرف باسم (أصوات الصفير) . وكأن امرأ القيس يريد أن يوظف هذا الصفير فى الدلالة على تطاير الشعر وارتفاعه فى الهواء ، فنسمع له صوتا . (وتأمل معى قيمة الألف فى (مستشزرات) فى الدلالة على ارتفاع هذا الشعر إلى العلا)

(٢) الإيثار:

وإذا كنا قد قصرنا عنصر الإيثار على المفاضلة بين الصيغ المحتملة لانتقاء أبلغها وأكثرها انسجاما مع المعنى المقصود ، فإنه يمكننا ــ من خلال المادة التى بين أيدينا ــ أن نميز له بين خمس صور رئيسية :ــ

(أولاً) : إيثار التعبير باسم الفاعل على الفعل ونحوه ، ومن ذلك قول امرئ القيس فى معلقته :

٢٠ـ أغرك منى أن حبك قاتلى   وأنك مهما تأمرى القلب يفعل (٢)

---

(١) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق ص ٤٥ .

فلا شك أن اسم الفاعل أكثر حدة ومباشرة من الفعل فى صيغتيه : المضارع والماضى. أضف إلى ذلك أن اسم الفاعل يفيد الإطلاق والاستمرار، بينما يتقيد الفعل بزمان. ونظير ذلك قول امرئ القيس أيضا يصف فرسه فى بيته المشهور:

٥٠- مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل (١)

فآثر (صيغ المبالغة) : مكر ــ مفر، و(اسم الفاعل) : مقبل ــ مدبر، على التعبير بالفعل فى وصف حركة فرسه السريعة عند العدو. وذلك أن صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محدودة بزمان، والفعل مقيد بزمانه. وكأن الشاعر يريد أن يجعل فرسه مخلوقا خرافيا خارجا عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة؛ ففرسه لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركةالطبيعية، ولكنك تجده يفعل كل ذلك معا، وفى أي زمان.

(ثانيا) : إيثار المصغر على غير المصغر، لاسيما فيما يندر فيه التصغير كالظرف. ومن ذلك تصغير (تحت) فى قول النابغة عن حبيبته (قطام) :

فلو كانت غداة البين منت وقد رفعوا الخدور على الخيام
صفحت بنظرة فرأيت منها تحيت الخدر واضعة القِرام
ترائب يستضئ الحَلْيُ فيها كجمر النار بُذِّر فى الظلام (٢)

(١) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦.

(٢) ديوانه (بتحقيق أبى الفضل إبراهيم) ق ٢٤ ص ١٣٠ الخدور: كل ما تخدرت فاستترت به، والخيام هنا : المواذج.

يقول : لو منت على بالوداع غداة البين لنظرت إليها، ومتعت نفسى بها.

والقرام : الستر الرقيق. والترائب : جمع تريبة : وهى موضع القلادة من الصدر. يستضىء الحلى فيها : تزيده حسنا وبهجة. بذر بالظلام : أى فرق فى ظلام الليل واشتد ضوؤه وحسن.

وتصغير (فوق) فى قول امرئ القيس فى وصف الفرس:

٦٦-وأنت إذا استدبرته سدّ فرجَه　　بضاف فُوَيْقَ الأرض ليس بأعزل(١)

وتصغير (دون) فى قول امرئ القيس:

٨-تلاعب أولاد الوعول رباعها　　دُوَيْنَ السماء فى رءوس المجادل(٢)

أو تصغير (بعد) فى قول الأعشى:

١٣-وأخو النساء متى يَشَأْ يَصْرِمْنَهُ　　ويكُنَّ أعداء بُعَيْد وداد(٣)

فالتصغير فيما سبق يعد وسيلة لغوية اختزالية مهمة، بمعنى أنها تغنى عن الوصف بقريب أو قصير أو نحوهما. ففى (تحيت الخدر) دلالة على ستر الخدر لترائبها، فيصعب رؤيتها. ومع ذلك، فقد رأى منها الشاعر تلك الترائب التى يستضىء فيها الحلى كما تضىء النار فى الظلام.

وفى (فويق الأرض) يكمن التعبير عن المعنى فى أبلغ صورة وأبدعها؛ فالتصغير يدل على أن ذيل فرسه طويل، حتى يكاديقترب من الأرض ويمسها، ولكنه — مع ذلك — لايمسها.

وفى (بعيد وداد) يدل التصغير على قصر المدة التى يجود فيها النساء بودهن!

(ثالثا): إيثار التضعيف، ويبدو فى صورتين:

(الأولى): إيثار المضعف على غير المضعف، ومن ذلك إيثار (رَوَّى) — بتضعيف الواو — على (روى) فى قول طرفة:

٦١- فذرْنى أُروِّى هامتى فى حياتها　　مخافة شَرْبٍ بالحياة مُصَرَّدِ(٤)

---

(١) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٩ والضافى: الذنب الطويل. الأعزل: الذى يميل ذنبه فى جانب.

(٢) ديوانه ق ١٠ ص ٨٣ الوعول: التيوس البرية وهى الذكور الظباء. انرباع: الفصلان المنتجة فى الربيع. المجادل: جمع مجدل، والمراد به الجبال المرتفعة.

(٣) ديوانه ق ١٦ ص ١٢٩

(٤) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٥.

وإيثار (لَهَّى) ــ بالتضعيف ــ على (ألهى) فى قول أوس بن حجر:

١١ـ كان الشبابُ يُلهّينا ويُعجِبنا فما وهبنا ولا بعنا بأرباح (١).

وإيثار (تحضّر) على (حضر) فى قول الشماخ:

٦ـ ولستُ إذا الهموم تحضَّرتنى بأخضع فى الحوادث مستكين (٢)

و(تشحَّط) على (شحط) فى قول النابغة:

ويقذفْنَ بالأولاد فى كل منزل تَشَحَّطُ فى أسلائها كالوصائل (٣)

(والثانية) تضعيف ما شاع استخدامه مخففا. ومن ذلك (صرّم) بتضعيف الراء ــ فى قول كعب بن زهير:

ألا أسماء صرَّمت الحبالا فأصبح غاديا عزم ارتحالا (٤)

وتضعيف (بذر) فى قول النابغة فى بيته الذى مر بنا:

ترائب يستضىء الحَلْى فيها كجمر النارُ بُذِّر فى الظلام (٥)

وتضعيف (ذرّف) فى قول الخنساء:

قذى بعينك أم بالعين عُوّار أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدارُ (٦)

وتضعيف (عاث) فى قول أبى ذؤيب، يصف صائد الحمار الوحشى:

---

(١) ديوانه ق ١٨ ص ٣٢٢.

(٢) ديوانه ق ٥ ص ١٤.

(٣) ديوانه ص ٩٤ وتشحط: أصله تتشحط أى تضطرب. والأسلاء: جمع سلى، وهى الجلدة التى يكون فيها الولد. والوصائل: الثياب المخططة. يعنى أن الأسلاء كانت موشحة بالدم.

(٤) ديوانه.

(٥) ديوانه (ط بيروت) ص ١١١.

(٦) ديوانها ص ٤٧ والعوار: وجع فى العين مثل الرمد. ذرفت: قطرت قطراً متتابعاً لا يبلغ أن يكون سيلاً.

فبدا له أقراب هذا رائغاً عَجلا، فعيَّث فى الكنانة يُرجعُ(١)

وتضعيف (يوقظ) فى قول المرقش الأصغر:

٣-أمن بنت عجلان الخيالُ المطرّحُ ألمّ، ورحلى ساقط متزحزحُ

٤- فلما انتبهتُ بالخيال وراعنى إذا هو رَحْلى والبلاد تَوَضَّحُ

٥- ولكنه زَوْرٌ يُيقِّظُ نائما ويُحدِثُ أشجانا بقلبك تَجرحُ(٢)

والتضعيف يعبر عن القوة وشدة الحدث وتكريره. يقول ابن جنى: «جعلوا تكرير العين فى المثال (يعنى البناء) دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر وقطّع وفتّح وغلّق، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعانى، فأقوى اللفظ ينبغى أن يقابل به قوة الفعل» (٣).

وينطبق ذلك على المعنى فى الأفعال السابقة جميعا. وذلك أنه — كما يقول ڤندريس — يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جدا (٤).

(رابعا): إيثار (فاعَلَ) و(تفاعَلَ) — بفتح العين فيهما — على نظيريهما. ومن ذلك إيثار (ساقط) على (أسقط) فى قول طرفة يصف ناقته:

١١-تُساقط المشىَ أفنانا إذا غضبت إذا ألحّت على رُكبانها الخُورُ(٥)

(١) ديوان الهذليين (القسم الأول) ص ٩ له: للصائد. أقراب هذا: خواصر هذا الحمار. عيث: أمال يده إلى كنانته ليأخذ سهما. ومنه: عاث الذئب فى الغنم: إذا مد يده وأهوى إليها، وهذا أصله (عاث فى الأرض)، أى فسد.

(٢) المفضليات (مفضلية ٥٥) ص ٤٢ بنت عجلان: هى هند بنت عجلان جارية فاطمة بنت المنذر التى عشقها المرقش الأصغر. المطرح: الذى يطرح نفسه من مكان بعيد أى يلقيها. متزحزح: متباعد. إذا هو رحلى: يريد منه رأى الخيال فى نومه، فلما انتبه لم يجد إلا رحله. توضح: تتوضح، أى تظهر، يريد أنها خالية. الزور: الزائر.

(٣) الخصائص ٢/ ١٥٥.

(٤) اللغة: ترجمة عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ص ٢٠١.

(٥) ديوانه ق ٢١ ص ٤١ أفناناً: أنواعاً. الخور: جمع خور: وهو المنخفض المطمئن من الأرض بين النشزين. ألحت: تتابعت وكثرت.

فتلك الصيغة أبلغ فى التعبير عن انهماك الناقة فى مشيها ، وجدها فيه ، مع غضبها ورميها فنا من المشى بعد الآخر.

ومنه إيثار (كادَمَ) على (كَدَمَ) فى قول بشر بن أبى خازم ، يشبّه ناقته بحمار الوحش :

٧- كأن قُتُودى على أحقبٍ يُريد نَحُوصاً تؤُم السَّلاما

٨- شَتِيم ، تربَّع فى عانةٍ حِيال يُكادم فيها كِداما(١)

ففى استخدام (كادم) مايدل على شدة العض بوقوعه بين الطرفين، مع تكرر حدوثه مرة بعد مرة.

(خامسا) إيثار استخدام الصيغة المزيدة أحيانا ، اسما أو فعلا . ومن أمثلة الفعل قول طرفة يفخر بأيام بكر على تغلب :

٩- أنتم نخل نُطيف به فإذا ما جُزَّ نصطرمُه(٢)

إذ تعبر (اصطرم)ـ ذات الطاء المفخمة المبدلة من التاءـ عن القطع الشديد. وهو مالا يستطيع (صرم) المجرد التعبير عنه .

ومن الاسم (التشراب) فى قوله كذلك :

٥١- ومازال تَشرابى الخمورَ ولذتى وبيعى وإنفاقى طريفى ومُتْلَدِى(٣)

فهى تدل على كثرة الشرب واتصاله والانغماس فيه .

و(التهيام) فى قول أبى دؤاد الإيادى :

(١) ديوانه ق ٣٩ ص ١٨٧ . القتود: جمع قتد وهو خشب الرحل . الأحقب: حمار الوحش الأبيض الحقوين. النحوص: الأتان ليس فى بطنها ولد. السلام: اسم ماء. شبه ناقته بحمار الوحش الذى يريد أتانا ليلقحها ، فهو يعدو خلفها . الشتيم: القطيع من حمر الوحش. الحيال: جمع حائل وهى الأتان التى لم تلقح. يكادم: من الكدم وهو العض. أى يكادم غيره من حمر الوحش ليدفعها عن عانته.

(٢) ديوانه ص ٢٥ .

(٣) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣١.

١ ـ منع النومَ ماوىَ التهمامُ   وجديرٌ بالهمّ من لا ينامُ(١)
فالتهمام تدل على كثرة همومه.

ومن الصفة (وهنانة) بدلا من (واهنة) فى قول الأعشى:

٢ ـ وما خِلتُ رأى السوءِ علّق قلبه   بوهنانة قد أوهنتها سناتها(٢)

فإن (وهنانة) ثقيلة البنية أقوى دلالة على ثقل تلك المرأة فى بدنها وحركتها وفتورها عند القيام.

(٣) الابتكار:

وهو من أهم سمات لغة الشعر، ومن أهم وسائل الشاعر لإبداع المعنى. ويساعد ابتكار الكلمات والصيغ على تجديد اللغة وكسر قوالبها المألوفة، ولذلك يطلق عليه اسم ظاهرة التجديد اللغوى Neologismus(٣). وتشتمل هذه الظاهرة على الكلمات الجديدة، والأبنية الجديدة. ولهذه الأبنية تأثير تعبيرى ظاهر ينبع ــ كما يقول فلايشر وميشيل ــ من تأثير جدتها وحداثتها Neuheitseffekt (٤)

والتجديدات اللغوية فى الشعر عبارة عن تجديدات فردية عرضية. وتجذب الكلمة الجديدة المتلقى باعتبارها صورة قوية وتداعيا غير متوقع. إنها تؤثر فى إحساسنا تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة(٥).

بناء على ذلك، فإن التجديدات اللغوية الشعرية تعد تشكيلات

---

(١) الأصمعيات (أصمعية ٦٥) ص ١٨٥ ماوى: أراد: يا ماوية، فرخم.
التهمام: الهم، وهو (تفعال) منه، بناء موضوع للتكثير.

(٢) ديوانه ق ١٠ ص ٨٣ وهنانة: لينة رخوة فيها فتور عند القيام. سناتها: جمع سنة، وهى النوم. يقول: إنها كثيرة النوم وكذلك شأن المترفات.

(3) Fleischer, W., - Michel, G., Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S. 101.

(٤) المرجع السابق ص ١٠٢.

(5) Stilistik, S. 103

جمالية جديدة يقصد إليها الشاعر قصدا، وسماتها الأساسية هى — كما ذكر مكاروفسكى Mukarovsky عدم التوقع unexpectedness وعدم الإلف unusualness والتفرد uniqueness (١).

إن البنية اللغوية المبتكرة ليست لبنة من بناء لغوى مجرد، وإنما هى وسيلة أساسية من وسائل إظهار البكارة فى فكر الشاعر وإحساسه. وهى ترتبط بنفسية الشاعر فى لحظة معينة ارتباطا وثيقا، وتعبر عن التطابق والتلازم بين المعنى وصورة اللفظ المعبر عنه. يقول كير Ker:

«إن الصيغة فى الشعر ليست بمعزل عن نفس الشاعر» (٢).

ويقول كذلك:

«إن الشعر ليس عبارة عن نواة Kernel وقشرة Husk، ولكنه كل متكامل» (٣).

وإذا كنا لانملك تراثا شعريا معروفا قبل العصر الجاهلى، فإن وصف البنية بالجدة والابتكار، إنما يكون فى إطار الثروة اللفظية للشعر الجاهلى ذاته. بمعنى أننا نعتد من تلك الأبنية بما عرف عند شاعر أو شاعرين جاهليين، مستخدما مرة أو غير مرة، أو بالأبنية التى يلاحظ ندرتها، بحيث لو كانت هى أصل الاشتقاق، لرأينا لها صدى أوسع، ودورانا أشيع. وهنا يعد الشعر الجاهلى كله هو العيار Norm الذى نقيس عليه البنية المبتكرة.

بناء على ماسبق، يمكننا أن نرى أمثلة للابتكار فى اشتقاق زهير

(1) Mukarovsky, Jan, Standard Language and Poetic Language, in : Linguistics and Literary Style (pp. 40-56) USA (1970), pp. 53-54.

(2) The Appreciation of Poetry, p. 90.

(٣) المرجع السابق ص ٩٠.

من اسم (البغل) ضربا جديدا من ضروب السير، وهو (التبغيل) فى قوله :

٧- هل تُبلغنىّ أدنى دارهم قُلُصٌ يُزجى أوائلَها التبغيلُ والرَّتَكُ (١)

واشتقاق قيس بن الخطيم من (النهر) فعلا طريفا هو (أنهر) فى قوله :

٧- طعنتُ ابنَ عبد القيس طعنة ثائر لها نَفَذٌ لولا الشعاع أضاءها

٨- ملكتُ بها كفىّ، فانهرتُ فتقَها يُرى قائما من خلفها ماوراءها (٢)

ومع الإيحاء المنتشر للفظة الواحدة، تقدر على التشخيص والتجسيم كذلك، فانهرت أى أجريت دمها كالنهر.

واشتق الشماخ الفعل (حبل) من (الحبل) فى قوله :

١٤- وكنت إذا ما شعبتا الأمر شكتا عزمت ولم يحبِل هومى إباضُها (٣)

والفعل (حبل) هنا قادر على استدعاء زميله (حزم) فى استعمالات أخرى. وللمزج بين الحسى والمعنوى فى قرينة واحدة (لم يحبل هومى) دوره فى التجسيم كذلك.

واشتق زهير الفعل (استحر) من (السحر) فى قوله، يصور رحيل الظعائن :

---

(١) ديوانه ق ٥ ص ٦٤ والقلص: جمع قلوص وهى الفتية من الإبل. الرتك: تقارب الخطو فى سرعة.

(٢) ديوانه ق ١ ص ٤٦ والشعاع: حمرة الدم. ملكت: شددت.

(٣) ديوانه ق ٩ ص ٢١٤ والإباض: الحبل الذى يشد به رسغ البعير إلى عضده حتى ترتفع يده عن الأرض، يعنى أنه كان حين يشتد الخوف يقدم بعزيمة قوية لا يعوقها عائق.

١١- بكرن بُكورا واستحرن بسُحرة فهنَّ لوادى الرَّس كاليد للفمِ (١)

أى خرجن فى السحر.

واشتق امرؤ القيس الفعل (سفن) من (السفينة) فى قوله يصف ذئبا:

٢٠- وجاء خفيا يسفِنُ الأرضَ بطنُه ترى التربَ منه لاصقا كل ملصق (٢)

ويسفن الأرض يعنى يمسحها ويقشرها فعل السفينة.

وواضح مما سبق أن الكلمات الجديدة كانت عبارة عن مشتقات فعلية من أسماء. وهى ذات دلالة حسية، تمتعها بقيمة التجسيم، فضلا عن قيمة تلك المشتقات ذاتها ـــ باعتبار صفتها الفعلية ـــ فى استحضار الحدث أو الصورة.

من ناحية أخرى، ينبغى الإشارة هنا إلى أن لتوليد الفعل من الاسم قيمة كبرى فى تحقيق ميزة (الاختزال اللغوى) الدال، الذى يطابق متطلبات لغة الشعر. ويبدو الاختزال عند فك الفعل إلى وحداته الدلالية أو تعريفه، كقولنا:

سفن الأرض فى مقابل مسحها وقشرها فعل السفينة

استحر ،،،، خرج وقت السحر

.... وهكذا.

ولهذا التوليد قيمة أسلوبية أخرى خفية، هى أن الاستعمالات الفعلية المختزلة أشد بلاغة وأقوى (سبكا) من الاستعمالات التى تفك إليها، وذلك ما نلاحظه ـــ مثلا ـــ فى:

حبل همومه فى مقابل ربط همومه بالحبال!

(١) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٢٢ الرس: اسم واد. يقول: خرجن فى السحر قاصدات لوادى الرس كاليد القاصدة للفم.

(٢) ديوانه ق ٣٠ ص ١١٩.

على أية حال، فإن الذى يمكننا ملاحظته فى المشتقات الجديدة السابقة ما يلى :ـــ

أ ـــ قد تكون قوة الملكة اللغوية عند الشاعر هى السبب المباشر فى خلق بنية جديدة كما يبدو لنا فى (التبغيل).

ب ـــ وقد تكون المناسبة بين معانى الألفاظ فى البيت الواحد هى العامل الأساسى فى ذلك، كما يبدو فى (حَبَل) مع فاعلها (الإباض).

جـ ـــ وقد يكون ظهور البنية الجديدة راجعا إلى تأثير مادتها المألوفة فى ذهن الشاعر على نحو ما يبدو لنا فى (استحر) بتأثير (سُحرة).

د ـــ وقد يرجع خلق البنية الجديدة إلى الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر؛ فقيس بن الخطيم فى بيته السابق يحرص على المبالغة فى تصوير شدة سيلان الدم، وكذلك لجأ فى التعبير عن تلك القوة والشدة إلى الفعل (أنهر).

ومهما اختلفت الأسباب والعوامل، فان المنبع الذى تُردّ إليه جميعا هو ما يمكن أن نسميه (بالحضور اللغوى) عند الشاعر، فهو الذى يمكنه من إنتاج اللفظ البكر للتعبير عن فكره ومعانيه.

الفصل الثالث

[دلالة التركيب]

دلالة التركيب

لا تبدو الكلمات المفردة فى النص Single Words وحدات لغوية منعزلة ؛ ولكنها تتصل فيما بينها ، حيث يركب المرسل بعضها مع البعض الآخر، وفقا لمضمون الرسالة ، ويربط بينها فى وحدة كبرى هى (القرينة) أو (التركيب).

ونحن لا ننظر هنا إلى (التركيب) باعتبار سماته النحوية البلاغية ، وإنما ننظر إليه من زاوية أخرى ، هى قيمته ـ فى ذاته وعلى حاله ـ فى إبداع الدلالة و(أسلبة) الرسالة.

ونود أن نعالج التركيب فى الشعر الجاهلى من خلال صوره الأربع الرئيسية ، وهى :

١ ـ القوالب اللفظية . ٢ ـ المصاحبات اللفظية .
٣ ـ التعبيرات اللغوية . ٤ ـ المزاوجات اللفظية .

وأشير ـ بادىء ذى بدء ـ إلى أن الدراسات اللغوية العربية تفتقر إلى عمل استقرائى إحصائى تاريخى مطول بكل صورة من الصور السابقة. ولا تنوى الدراسة التى بين أيدينا الاضطلاع بهذه المهمة ؛ لخروجها عن خطتها ، وإنما نجتهد فى تسجيل (فرعيات) كل صورة ، وتصنيفها ، وتحليلها ، وبيان قيمتها الأسلوبية ، آملين أن نرى هذه الدراسة التاريخية الفنية المطولة فى المستقبل القريب.

(أولاً) القوالب اللفظية:

وهى تراكيب لغوية عرفية، تجرى على ألسنة أبناء اللغة؛ للتعبير عن فكرة أو معنى ما، دون تغيير جوهرى فى عناصرها وأبنيتها اللغوية. فهى، لذلك، أشبه بما تعرفه كل لغة عادة من كليشيهات ثابتة، يحافظ على مفرداتها وتركيبها النحوى، وتنتقل من متكلم إلى آخر انتقالا آليا محضا. وقد يتجاوز بعضها العصر الذى استخدمت فيه إلى عصر آخر، ويبقى البعض الآخر متوقفا عن الاستخدام، لعوامل اجتماعية وبيئية وحضارية مختلفة، ويبقى مشيرا إلى سمات لغة تنتمى إلى عصر بعينه.

وتختلف القوالب اللفظية ــ بالمفهوم البسيط السابق ــ عن القوالب النحوية مثل: أما وقد، ليس فقط... ولكن أيضا ... الخ، من حيث إن هذه القوالب الأخيرة ذات وظيفة تركيبية محضة، ولا تتعلق بمسألة المعنى.

ومن أمثلة (الكليشيهات) الشائعة فى الشعر الجاهلى (تبصَّر خليلى) فى مثل قول النابغة:

٧- تبصّر خليلى هل ترىٰ من ظعائن ... تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ(١)

وقد يتغير تغيرا طفيفا باستبدال (تبصّر) بمرادفه (تأمل) فى مثل قول عبيد بن الأبرص:

تأمل خليلى هل ترى من ظعائن ... يمانية قد تغتدى وتروح(٢)

وتقابلنا هذه العبارة كثيرا فى الشعر الجاهلى، وهى ذات وظيفتين دلاليتين فى آن واحد: وظيفتها فى ذاتها، من حيث دلالتها على تشوق المسافر إلى ظعائن المحبوبة، ووظيفتها الرابطة، من حيث كونها همزة

(١) شرح المعلقات السبع ص ١٠٢ الظعائن: جمع ظعينة، وهى المرأة فى هودجها. والظعن: الارتحال. العلياء: الأرض العالية. جرثم: ماء بعينه.

(٢) ديوانه ص ٤٦.

وصل بين المقدمة الطللية الخالصة ومقطوعة وصف الرحيل وعاطفة الحب. ولما كانت القصيدة الجاهلية تبنى على هذا النظام المعمارى الفنى النمطى، كانت هذه العبارة من أشهر العبارات النمطية فيها وأشيعها كذلك.

ومن أمثلة هذه القوالب أيضا عبارة (سل الهم) فى مثل قول أوس ابن حجر:

٦- فدعـهـا، وسلِّ الهمَّ عنك بجسرة   عليها من الحول الذى قد مضى كتر(١)

وهذه العبارة لا يتغير موقعها كذلك فى أية قصيدة يخرج فيها الشاعر من تصوير عاطفة الحب والمحبوبة المرتحلة إلى وصف رفيقة سفره: الناقة. ولذلك، فهى قاسم مشترك بين جميع شعراء الجاهلية، باستثناء قلة قليلة ممن دارت أشعارهم حول وصف الفرس والحرب مثل عنترة، أو حول غرض الرثاء كالخنساء. أما الشعراء الآخرون فإن تلك الكليشيهات تلعب فى أشعارهم دور (اللازمة اللغوية)، ولكنها لازمة موظفة فى (معمار القصيدة) من حيث كونها عبارة مخرج من غرض إلى آخر، وموظفة دلاليا كذلك، من حيث هى وحدة كبرى ذات معنى تكميلى، أى يكتمل به السياق.

(ثانيا) المصاحبات اللفظية:

والمصاحبات اللفظية Collocations من أهم المسائل التى يعنى بها علم الدلالة الحديث. وهى عبارة عن ميل بعض ألفاظ اللغة إلى اصطحاب ألفاظ بعينها دون الأخرى، للتعبير عن فكرة ما. فالعلاقة بين هذه الألفاظ ــ إذا ــ علاقة مقيدة، وليست علاقة حرة. فلو ذكر أحدهما، استدعى ــ على الفور ــ صاحبه الذى يرتبط به فى الكلام العادى دلاليا وتركيبيا. ويعد تغير أحد الطرفين بلفظ آخر انحرافا عن المعيار وخروجا على القاعدة، لغايات أسلوبية مختلفة، قد تكون الرغبة

فى إثارة الانتباه بكسر المألوف ، وقد تكون الرغبة فى خلق علاقات دلالية جديدة بين أحد اللفظين القديمين واللفظ الوافد. وقد لا يكون الانحراف ــ فى الشعر بخاصة ــ مقصودا ، وإنما تدعو إليه ضرورات النظم .

وجمع هذه المصاحبات أهمية كبرى فى كشف خصائص اللغة الأدبية ، وبيان ما يطرأ عليها من تغيرات عبر العصور، والكشف عما يمكن توقعه من وجود مصاحبات شعرية وأخرى نثرية .

وبديهى أن الشعر الجاهلى هو المادة المرجعية التى ينبغى أن تضاهى بها المصاحبات اللفظية فى أى عصر من عصور العربية .

ومن أمثلة المصاحبات اللفظية فى الشعر الجاهلى ، وهى ما يمكن تسميتها بـ(المصاحبات المستمرة) ــ أى التى مازالت على حالها حتى الآن ــ فى مقابل ما يمكن تسميته بـ(المصاحبات المنقطعة) ــ أى التى انقطع استعمالها وصار موقوفا على فترة تاريخية بعينها ــ من أمثلة هذا النوع المستمر قول امرئ القيس :

١٨- ولم يرنا كالئ كاشح ولم يفش منا لدى البيت سر(١)

فالفعل (أفشى) يستدعى صاحبه (السر) .

وقد يستغل الشاعر الجاهلى هذه المصاحبات للتعبير عن المعنى تعبيرا فنيا جماليا . وتبدو جماليات التعبير هنا فى (التكنية) والبحث عن المعنى فى الصورة التى ترسمها المصاحبة . ومن ذلك (جدع أنفه) فى قول الخنساء عن صخر :

فدتك سليمٌ : كهلُها وغلامُها وجُدِّع منها كلُّ أنف ومسمع (٢)

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١١٢ الكالىء: الرقيب. الكاشح : المبغض المتولى عنك بوده .

(٢) ديوانها ص ٩٧ .

و(هاض جناحه) فى قولها كذلك :

بكت عينى وحُقّ لها العويل وهاض جناحىَ الحدثُ الجليلُ (١)

فالمعنى فى المصاحبتين السابقتين ليس هو المعنى الحقيقى المباشر؛ لأن الأولى كناية عما ألحقه صخر بقبيلة (سليم) من ذلة وهوان، ترسمها تلك الصورة (الكاريكاتيرية) لتلك القبيلة وقد جدعت أنوفها وقطعت آذانها. والأخرى كناية عما أصاب الخنساء بدنيا ونفسيا، لوفاة أخيها صخر.

على هذا النحو، نرى الاستخدام الشعرى الخاص للمصاحبات فى مواضع أخرى مثل (نكصوا على أعقابهم) فى قول أوس بن حجر:

٤٦- نكصتم على أعقابكم يوم جئتم تزجُّون أنفال الخميس العرمرم (٢)

فهى كناية عن الهزيمة والفرار.

وربما يستبدل الشاعر التعبير المباشر الفاتر عن المعنى، بمصاحبة لفظية تقدر على تصوير الحدث، كأن تقوم المصاحبة (غضّ الطرف) مقام قولنا : لم ينظر، ونحوه. وهذه المصاحبة فى مثل قول الأعشى :

٢١- يَزِيدُ يغُضّ الطرفَ دُونى، كأنما زَوَى بين عينيه علىَّ المَحاجمُ (٣).

ويشترك طرفا كل مصاحبه من المصاحبتين الأخيرتين — كما ترى — فى تصوير (السلوك الحركى) للأرجل فى الأولى، والعين فى الثانية. ودراسة السلوك الحركى لأعضاء الجسم لغويا صار من مسائل علم اللغة الحديث فى ارتباطه بعلم الاتصال، وتعرف باسم علم الكينات Kinesics (٤).

---

(١) ديوانها ص ١١١.

(٢) ديوانه ق ٤٨ ص ١٢٤.

(٣) ديوانه ق ٩ ص ٧٩.

(٤) انظر فى ذلك: دراسات فى علم اللغة للدكتورة فاطمة محجوب، دار النهضة العربية (١٩٧٦) ص ١٥٩ وما بعدها.

ولم تخل المصاحبات اللفظية فى الشعر الجاهلى من التبديل بين عناصرها، فالشائع استخدام الفعل (فرَّج) مع لفظة (الكربة). وقد استبدلته الخنساء بالفعل (فك)، فى قولها:

والمال عند ذوى البقية والغنى خذم شرائد
فيفك كربة من تمخخ نقية الدول الجهائد(١)

وقد رأينا فيما مضى مصاحبة (أفشى) للفظة (السر). وقد استبدلها الأعشى بكلمة (الطرف) فى قوله:

٥- ويهماء قَفْر تخرج العينَ وسطَها وتلقى بها بيض النعام ترائكا
٦- يقول بها ذو قوة القوم إذ دنا لصاحبه إذا خاف منها المهالكا
٧- لك الويل أفش الطرفَ بالعين حولنا على حَذَر، وابقِ ما فى سقائكا(٢)

وربما كان التغيير الذى أنتج المصاحبات الجديدة (فك الكربة) و(أفشى الطرف) راجعا إلى إحساس الشاعر بعجز المصاحبات التقليدية عن وصف الحدث، فضلا عما تثيره المصاحبات الجديدة من غرابة، وما تحققه من إدهاش ومفاجأة، فإن العناصر الوافدة فيها أشد تناسبا مع المواقف التى يرسمها الأعشى والخنساء، وأقوى دلالة على المعنى، فالفك أقوى عادة من التفريج، ويحتاج إلى جهد أشد. والإفشاء أقدر من غيره على نقل صورة الناظر وحركة عينيه المتفشية فى كل اتجاه، كما يتفشى السر هنا وهناك!

(١) ديوانها ص ٣٥، ٣٦ المال: الإبل. ذو البقية: الذين لهم بقية من خصب. الخذم: واحدتها خذوم، السريعة. تمخخ العظم: أخرج مخه، وهو ما تسميه العامة النخاع. النقية: المخ. الدول: صروف الدهر. الجهائد: المتعبة الشاقة.

(٢) ديوانه ق ١١ ص ٨٩ يهماء: صحراء عمياء مطموسة المسالك. ترائك: جمع تريكة، وهى المتروكة. ذو قوة القوم: رئيسهم. أفش الطرف: انظر.

(ثالثا) التعبيرات اللغوية :

للتعبير سمات بنائية ووظيفية معينة، فهو عبارة عن كلمتين أو أكثر، ترتبط عناصره فيما بينها ارتباطا دلاليا عضويا وثيقا. وقد يتحدد معناه الإجمالى من حصيلة المعانى المفردة. ولكن قد يطلق التعبير ويراد لازم معناه، فلا يكون المعنى الحرفى لعناصره هو المقصود تماما. وهذا النوع كالكناية. وربما اعتمد التعبير على كلمة أساسية تتكرر فى صورة أخرى، ويراد لازم معناها كذلك. وقد يصاغ التعبير صياغة مجازية، فيأخذ صورة الأسلوب اللغوى.

إن التعبير اللغوى يتسم ــ بعامة ــ بأن ألفاظه المفردة، تضع مميزاتها الفردية وخواصها فى خدمة المجموع، فى خدمة التركيب الإجمالى Gesamtfügung، بحيث تستغل الألفاظ المفردة فى سياق المعنى Sinnzusammenhang لطاقات أسلوبية ودلالية (١).

والتعبير ــ بمعناه الضيق ــ هو ــ كما يقول بورجر Burger ــ عبارة عن سلسلة لا يمكن بحال من الأحوال تفسير معناها الإجمالى Gesamtbedeutung من خلال المعنى المطلق للكلمات (٢).

وقد حدد ميلتس H.M. Militz خمس سمات أساسية للتعبير، هى قابلية الإعادة والاسترجاع، واستحالة الترجمة الحرفية، وعدم القابلية للتجزئة، والغموض، والثبات (٣).

وتبدو قيمة التعبير الأساسية فى إبداع المعنى، فى الإيحاء بالمعنى، وعدم المباشرة، والتعدد، واقتناص لازم المعنى، بالاستجابة مع عناصره، واعمال الذهن لفهم المركب التعبيرى الجديد. وتبدو قيمته

(1) Kühn, Fauseit, Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache, Leipzig, 4., Auflage (1969), S. 89.

(2) Burger, Harald, Idiomatik des Deutschen, Tübingen, (1973), S. 18

(3) Militz, Hans-Manfred, Zur gegenwärtigen Problematik der Phraseologie, aus : Beiträge zur Romanischen Philologie XI Jahrgang (1972), Heft 1, (SS. 95-117), S. 97.

كذلك فى تميزه بالتعبيرية المختزلة Verkürzte Expressivität فهو يعبر عن المعنى فى صورة لغوية مختزلة ، والاختزال من أهم سمات لغة الشعر. ولذلك ، يمكننا اعتباره نوعاً من أنواع الاقتصاد فى استخدام المفردات .

ويصبغ التعبير أسلوب الأديب بصبغة خاصة ، وهو من أهم العوامل المساعدة على إبراز الكيف الأسلوبى stilistische Qualität . للعمل الأدبى .

وليس من غرضنا فى هذه الدراسة استقراء جميع التعبيرات اللغوية فى الشعر الجاهلى وإحصاؤها . ولكننا نستطيع هنا — على أساس (الموديل) Modell أو نمط الاستخدام sprachliche Gebrauchsmuster التميز بين خمسة أنماط رئيسية للتعبير فى الشعر الجاهلى ، وهى :—

١ — التعبيرات التى تأخذ شكل المصاحبة اللفظية .
٢ — التعبيرات التى تعتمد على وحدة لغوية أساسية ، تعد بمثابة (المركز) الذى يدور حوله معنى التعبير العام .
٣ — التعبيرات ذات السمات التركيبية الخاصة .
٤ — التعبيرات التى تأخذ شكل الأسلوب اللغوى . وهى تعبيرات ذات سمات بلاغية ، يبرز فيها الإبداع اللغوى الفردى ، حيث تصاغ على نحو شعرى مجازى .
٥ — التعبيرات المثلية ، وهى تعبيرات تعتمد على الأمثال الشائعة .

ولننظر الآن فى حالات كل نمط :—

(أولا) تعبيرات المصاحبة :

وهى تختلف عن المصاحبات اللفظية البحتة فى كونها تمتلك سمات التعبير الرئيسية السابقة ، وفى عدم قيامها — أساساً — على معانى وحداتها اللغوية المباشرة ، وإنما على أساس لازم المعنى الإجمالى .

ومن نماذج تعبيرات المصاحبة (حقن الدماء) فى قول قيس بن الخطيم :

٦-دعوتُ بنى عوف لحقْن دمائهم فلما أبوا سامحت فى حرب حاطب (١)

وتبدو المصاحبة اللفظية فى طول مصاحبة (دماء) لكلمة (حقن). ومعناها وقف القتال.

ومن أمثلته (جبر العظم) فى قول أوس بن حجر فى الرثاء :

٣-ألهفاً على حسن أخلاقه على الجابرِ العظم والحارب (٢)

حيث تستخدم (العظم) مصاحبة للفعل (جبر) ومشتقاته. ومعناها الذى يزيل الآلام.

ومنه (شزر إليه الطرف) كقول أوس كذلك :

٣٢- إذ يشزرُونَ الىَّ الطرفَ عن عُرُض كأنَّ أعينهم من بغضهم عُور (٣)

فالطرف تصاحب الفعل (شزر). ومعناها : الذين ينظرون إلى نظراً منكراً ينم عن عداوة.

ومنه (قلم أظفاره) فى قول النابغة :

٨-وبنو قُعَيْنٍ لا محالة أنهم آتوك غيرمقلّمى الأظفار(٤)

فالتقليم هو المصاحب اللفظى للأظفار. والأظفار رمز إلى أدوات القتال. وذلك أن أكثر السباع وجوارح الطير تصيد بمخالبها وتتحصن

(١) ديوانه ق ٤ ص ٨٠ (بتحقيق د. ناصر الدين الأسد) وبنو عوف : يريد عمرو ابن عوف بن مالك بن الأوس. سامحت : تابعت. حاطب : حليف لهم قتل فكانت بينهم حرب فى قتله.

(٢) ديوانه ق ٤ ص ١٠ والحارب : المحارب.

(٣) ديوانه ق ٢١ ص ٤٤ والعرض فى الأصل جانب العنق ونظر إليه عن عرض : أى من جانب عنقه دلالة على الكبرياء والاحتقار.

(٤) ديوانه ق ٥ ص ٥٦ .

بها. وهم غير مقلمى الأظفار، أى قد أتوا بسلاحهم متهيئين للقتال.

(ثانياً) تعبيرات الوحدة اللغوية المركزية:

وكما أشرت آنفاً، فإن هذه الوحدة المركزية هى التى تمتلك السلطة المباشرة فى توجيه المعنى العام للتعبير، وإن تغير المعنى النهائى من صورة إلى أخرى تبعاً للوحدات اللغوية الهامشية، سواء أكانت أفعالاً أم أسماء.

ويلاحظ أن هذا النوع أكثر وقوعاً فى الشعر الجاهلى من سابقه. وهو أقل غموضاً وثباتاً من أنواع التعبير الأخرى، وإن احتفظ بسمات التعبير الأخرى المعروفة كقابلية الإعادة والاسترجاع، واستحالة الترجمة الحرفية، وعدم القابلية للتجزئة.

ومن أهم الوحدات المركزية فى الشعر الجاهلى :ـ

(١) العصا:

وهى أكثر الألفاظ شيوعاً فى المعجم الشعرى الجاهلى. وقد اعتمد عليها الشاعر الجاهلى ـ لما تتمتع به من دلالات رمزية مختلفة ـ فى صنع كثير من التعبيرات اللغوية. وتبدو أهميتها فى حياة البدوى فى استخدامها لزجر الدابة وبناء الخيمة ونحو ذلك.

ومن نماذجها (وضع عصاه) فى قول زهير:

١٥ ـ فلما وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمامُه   وضعنَ عِصِيَّ الحاضرِ المتخيِّمِ(١)

ووضع العصا تعبير عن الاستقرار بالمكان والإقامة فيه.

ومنها (انشقت عصاهم) فى قول الشماخ بن ضرار، عن النساء المشبهات ببقر الوحش:

---

(١) ديوانه (المعلقة) ص ٢٢.

وردن الماء: أتينه. جمامه ـ بفتح الجيم ـ جمع جم، وهو ما تجمع وكثر. وزرقة الماء من شدة صفاء لونه، لم يورد قبلهن ولم يحرك.

٥ـرَعَيْنَ النّدى حتى إذا وَقَدَ الحصى ... ولم يبق من نوء السماء بُروقُ

٦ـتصدّع فيه الحيُّ وانشقت العصا ... كذاك النوى بين الخليط شُقُوقُ(١)

أى انقسموا وتفرق جمعهم.

ومن هذا النوع (استطارت عصاهم) فى قول قيس بن الخطيم:

٣ـلم أدر قبل النوى بِبَيْنِهِمُ ... حتى استطارت عصاهُمُ شُعَبَا(٢)

(٢) الحبل:

وهى وحدة لغوية ذات شيوع ملحوظ فى المعجم الشعرى الجاهلى. و(الحبل) وسيلة البدوى عند شد الخيام أو شد الرحال على الدواب. وقد دخلت هذه الوحدة فى تعبيرات لغوية مختلفة، تدل على انقطاع العلاقة بين الرجل والمرأة حيناً، وقد تدل على معان أخرى متباينة حيناً آخر.

يقول النابغة:

بانت سعادُ، وأمسى حبلها انجذما ... واحتلّت الشرعَ فالأجزاعَ من إضَما(٣)

ويقول الأعشى:

١ـبانت سعادُ، وأمسى حبلها انقطعا ... واحتلّت الغمرَ، فالجُدَّين، فالفَرْعا(٤)

وانجذام الحبل أو انقطاعه دلالة على بعد المحبوبة وانقطاع وصالها.

ويدل (الحبل) ـ أينما وقع فى مثل هذه السياقات ـ على هذا المعنى العام.

---

(١) ديوانه ق ١١ ص ٢٤٢ الندى هنا: النبت. وقد الحصى: اشتد حره، وهو كناية عن اشتداد الحر. والسماك: هو السماك الأعزل، وله نوء. بروق: جمع برق، والمراد به البرق الذى ينتج مطراً. تصدع الحى: تفرقوا، لانقطاع المطر واشتداد الحر.

(٢) ديوانه ق ١٤ ص ١٧٣.

(٣) ديوانه ق ٦ ص ٦١ احتلت: نزلت. الشرع: موضع. الأجزاع: جمع جزع ـ بفتح الجيم ـ وهو منعطف الوادى ومنحناه، وخص الأجزاع لأنها مواضع الخصب. إضم: اسم واد.

(٤) ديوانه ق ١٣ ص ١٠١.

ويحدد المعنى النهائى بالطبع عن طريق الفعل المصاحب؛ فقد لا تنقطع العلاقة انقطاعاً تاماً، وإنما يصيبها الوهن والضعف، ويعبر عن ذلك ــ حينئذ ــ (بوهن الحبل) كما فى قول زهير:

٣ـ وأخلفتكَ ابنةُ البكرىّ ما وعدت فأصبح الحبلُ منها واهنا خَلَقا(١)

وقد يأخذ التعبير بالحبل معنى آخر، يخرج به الشاعر من حقله الدلالى الأساسى، ليعنى به ــ داخل التعبير ــ معنى جديداً، كما فى قول الأعشى:

١٢ـ وطاوعتُ ذا الحلم فاقتادنى وقد كنتُ أمنع منه الرَّسَن(٢)

فالحبل هو مقود الدابة، ونقله الأعشى إلى الإنسان، ويعنى به هنا أنه ــ وإن طاوع ذا الحلم فأسلم له القياد ــ قد كان وعراً لا يلين.

ويدل الحبل ــ داخل التعبير ــ على معنى آخر، كما فى قول عبيد ابن الأبرص:

ظللتَ تُغَنّى أن أصبتَ وليدةً كأن مَعَدًّا أصبحت فى حبالكا(٣)

ومعنى التعبير (أصبح فى حباله) أنه تمكن من (معد)، ونال منها، فأوقعها فى أسره.

فضلاً عن الحبل والعصا، هناك وحدات لغوية مركزية أخرى اعتمد عليها الشاعر الجاهلى فى صنع التعبير، وإن كانت أقل شيوعاً وانتشاراً. ومن ذلك النبات والشجر، كما فى قول عمرو بن كلثوم:

وقد هرّت كلابُ الحى منا وشذبنا قتادة من يلينا(٤)

والقتاد شجر ذو شوك، واحدته قتادة. والتشذيب ــ كما نعرف ــ نفى الشوك والأغصان الزائدة والليف عن الشجر. ومعنى التعبير ــ بناء

(١) ديوانه ق ٤ ص ٥٦.

(٢) ديوانه ق ٢ ص ١٥ وذو الحلم: العاقل الناصح.

(٣) ديوانه ص ١٠٢.

(٤) شرح المعلقات ص ١٧٣ وهرت منهم كلاب الحى: أى أنكرتهم.

على ذلك ــ كسرنا شوكة من يقرب منا من أعدائنا .

يقول الأعشى :

٥ـأتانا عن بنى الآحرا ر قول لم يكن أمّما
٦ـأرادوا نحت أثلتنا وكنا نمنع الخُطما(١)

و(الأثلة) شجرة طويلة ، استند إليها الأعشى فى صنع التعبير الطريف (نحت أثلتهم) ومعناه ــ ببساطة ــ إضعافهم وسلب قوتهم (ولاحظ دلالة التعبير فى الشطر الثاني من البيت الثانى على الأنفة والمنعة) .

فضلاً عما سبق ، اعتمد الشاعر الجاهلى فى خلق التعبير اللغوى على أسماء بعض الحيوانات ذات الصفات المعروفة ، ومن ذلك قول النابغة :

١٣ـسأكعِمُ كلبى أن يُريبك نَبْحُهُ وإن كنتُ أدعى مسحلان، فحامرا(٢)

وكعم أى كف . ولم يشأ النابغة الإفصاح عن معناه على نحو مباشر، وإنما استعان فى ذلك بالتعبير اللغوى الطريف (سأكعم كلبى) . ومعناه : سأكف عنك لسانى وهجائى . ويعتمد معنى التعبير على الوحدة المركزية (الكلب) ذلك الحيوان المعروف بكثرة نباحه !

وقد جعل أوس بن حجر (النعامة) وحدة مركزية كذلك فى قوله :

٣٦ـلولا الهُمام لقد خفّت نعامتُهُم وقال راكبهم فى عُصبة سيروا(٣)

و(خفت نعامة الأعداء) أى فروا من الخوف . وتعتمد دلالة التعبير الأساسية على التقاط صفة الخوف الشديد والفرار السريع فى ذلك الحيوان .

---

(١) ديوانه ق ٥٦ ص ٣٠١ الأمم : الواضح البين من الأمر. الخطم : جمع خطام (بكسر الخاء)، وهو الحبل الذى يشد على أنف البعير، ليقاد به .

(٢) ديوانه ق ٧ ص ٦٩ . (٣) ديوانه ق ٢١ ص ٤٥ .

ومن ناحية أخرى، استغل الشاعر الجاهلى بعض أدوات الحرب فى تشكيل التعبير، مثل (مَشِظت قناتُهم)، فى قول سحيم بن وثيل الرياحى:

١١-فإن قناتنا مَشِظٌ شَظاها شديدٌ مدُّها عُنُقَ القرين(١)

و(مشظت قناتهم) تعنى اشتدوا وامتنع جانبهم.

بناء على ما سبق، نرى أن الوحدات اللغوية المركزية التى اعتمد عليها الشاعر الجاهلى فى عمل التعبيرات من هذا النوع، هى تلك الوحدات التى تطلق على مسميات ترتبط بحياة البدوى وحاجته العملية ارتباطاً شديداً، وتمثل بيئته تمثيلاً مباشراً. وهى وحدات ذات دلالات رمزية شبه ثابتة، فقد تتغير تلك الدلالات تبعاً للسياق والأفعال المصاحبة. وهى وحدات ذات معدلات تكرار مرتفعة نسبياً فى المعجم الشعرى الجاهلى، كالحبل والعصا، وبعض أنواع الشجر، والحيوان، وأدوات الحرب.

(ثالثاً) التعبيرات التركيبية:

وهى تلك التعبيرات التى تظهر سمات تركيبية خاصة، تبدو — كما يفيد استقراء المادة اللغوية للشعر الجاهلى — فى ثلاث صور مختلفة:

الأولى: هى التى تكون نواة التعبير فيها كلمة واحدة تتكرر بمادتها وصيغتها. ومن أمثلتها (جزاه كيل الصاع بالصاع) فى قول أبى قيس ابن الأسلت الأنصارى:

١٢-لا نألم القتل ونجزى به الـ أعداء كيل الصاع بالصاع(٢)

أى يردون القتل بقتل مثله.

والثانية: هى التى تكون نواة التعبير فيها كلمة واحدة تتكرر بمادتها

---

(١) الأصمعيات (أصمعية ١) ص ٢٠.

(٢) المفضليات (مفضلية ٧٥) ص ٨٥.

فحسب ، وتتغير صيغتها . ومن ذلك (كفاه اللتيا والتى) فى قول علباء ابن أرقم :

٩-ولقد رأيت ثأى العشيرة بينها وكفيت جانبها اللتيا والتى (١)

و(اللتيا) تصغير (التى). وقد جعلهما الشاعر فى هذا التعبير الطريف اسمين للصغيرة والكبيرة من الدواهى، ولهذا استغنيا عن الصلة .

ويتشابه التعبير السابق فى كيفية بنائه مع التعبير (جاءوا بقضهم وقضيضهم) فى قول أوس بن حجر:

٥-وجاءت سليمُ قضُّها وقضيضُها بأكثر ما كانوا عَديداً وأوْكَعُوا(٢)

و(القض) الحصى الكبار. و(القضيض) الحصى الصغار.

ومعنى التعبير: جاءوا بأجمعهم ، الكبير منهم والصغير.

ومن أمثلة هذه الصورة كذلك (احترث حرثه) فى قول امرىء القيس، يخاطب الذئب :

فقلت له لما عوى: إنّ شأننا قليل الغنى إن كنت لما تَمَوّلِ

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته ومن يحترث حرثى وحرثك يَهْزَلِ(٣)

وأصل (الحرث) إصلاح الأرض وإلقاء البذور فيها، ولكنه يعنى هنا السعى والكسب . كقوله تعالى :

(من كان يريد حرث الآخرة)ــ الآية .

والثالثة: هى التى تبنى على أساس الكلمة وضدها . ومن ذلك (لا يُحلى ولا يُمر) فى مثل قول الخنساء فى صخر:

كنت المفرج للكروب، فقد أصبحت لا تُحْلى ولا تُمْرى (٤)

(١) ديوانها ص ٧١. (٢) الأصمعيات (أصمعية ٥٦) ص ١٦٢ .

(٣) ديوانه ق ٢٨ ص ٥٧ والعديد: العدد. وأوكعوا: اشتدوا فى القتال.

(٤) شرح المعلقات السبع ص ٣٩.

أى أصبحت لا تتكلم بحلو ولا بمر، ولا تفعل حلواً ولا مراً. وقد جعلت الخنساء (تُمرِى) بدلاً من (تُمِرّ) مراعاة للقافية.

والرابعة: هى التى تكون أشبه بالقالب اللغوى، لأنها تأخذ شكلاً تركيبياً جامداً، لا يتغير، وليس لها نواة. ومن أمثلتها (لم يلو على أحد) فى قول عبيد بن الأبرص، فى المدح:

القائدُ الخيلَ تَرْدَى فى أعنّتها ... وِرْدَ القطا هجّرت ظِمأً إلى الثَّمَدِ

من كل عِجْلِزَةٍ بادٍ نواجذُها ... على اللّجام تُبارى الركبَ فى عَنَدِ

وكل أجردَ قد مالت رَحالتُه ... نَهْد المَراكل فَعْمٍ ناتىءِ الكَتَدِ

حتى تعاطَيْنَ غسّانا، فحربُهم ... يوم المرار، ولم يَلْوُوا على أحدٍ(١)

ومعناه: فروا، لا يلتفتون إلى أحد.

(رابعاً): التعبيرات الأسلوبية:

وهى تلك التعبيرات التى تأخذ شكل الأسلوب اللغوى، ويكون تركيبها اللغوى من عدة كلمات مقصوداً لغاية أسلوبية، هى تحسين الأسلوب وتجميله، ولا يعول عليها ـ أساساً ـ بهدف الاختزال. فقد يمكن أداء معنى كل منها بكلمة واحدة، إذا أردنا ذلك.

والحق أن هذا النمط يمكن أن نصنفه ـ داخلياً ـ إلى صنفين اثنين:

أولها: التعبيرات التى تعتمد على الكناية، إذ يراد لازم معناها، ولا يراد معناها حرفيا. ومن ذلك هذا التعبير الطريف (يرقم على الماء) فى قول أوس بن حجر:

---

(١) ديوانه ص ٥٧. تردى: ترجم الأرض بحوافرها. هجرت: سارت فى الهجير. الثمد: الماء القليل. النواجذ: أقصى الأضراس. العجلزة: الشديدة. عند: تذهب على المرح. الرحالة: السرج. الفعم: الممتلىء. الكتد: مجتمع الكتفين. نهد المراكل: ضخم الوسط. يوم المرار: من أيام العرب.

سأرقم بالماء القُراحِ إليكمُ   على نأيكم إن كان للماء راقم (١)

فيقال: هو يرقم الماء، ويرقم حيث لا يثبت الرقم، أى يعمل مالا يعمله أحد لحذقه ومهارته.

والآخر: هو التعبيرات التى تفيد معانيها بألفاظها، فهى أكثر مباشرة ووضوحاً فى الدلالة على المعنى، ودرجة (التكنية) فيها أقل من الصورة السابقة.

ومن ذلك (خزن عليه لسانه) فى قول امرىء القيس:

إذا المرء لم يَخْزِنْ عليه لسانَه   فليس على شىء سواه بخَزّانِ (٢)

أى لم يتحكم فيه.

و(أقامه فى كبد) فى قول عبيد بن الأبرص:

لو هم حُماتك بالمحمى حوك ولم   تُترك ليوم أقام الناسَ فى كَبَدِ (٣)

أى يوم شدة وضيق.

و(شط المزار) فى قول الأعشى:

فلئن شطّ بى المزارُ لقد أغـ   ـدو قليل الهُموم ناعم البال (٤)

أى بعدت.

(خامساً): التعبيرات المثلية:

وهى — كما ذكرنا آنفا — تلك التعبيرات التى تعتمد فى جوهر معناها على (مضرب المثل) المتعارف عليه، ويتميز بناؤها اللغوى بقيامه على جزء من تركيب المثل، أو على التغيير الطفيف فى هذا التركيب. فهى — إذا — ليست إلا نقلا متصرفاً للمثل فى صورة تعبيرية، حيث يراد لازم معناها.

وهذا النمط قليل الدوران فى الشعر الجاهلى. ومن أمثلته (بينهم

---

(١) ديوانه ق ٤٧ ص ١١٦. (٢) ديوانه ق ٩ ص ٨٠.

(٣) ديوانه ص ٥٦. (٤) ديوانه ق ١ ص ٣.

دق منشم) فى قول الأعشى :

٣٥-أرانى وعمروا بيننا دقُّ منشمٍ فلم يبق إلا أن أُجَنَّ ويُكْلَبا(١)

ومنشم ـ كما نعرف ـ اسم امرأة عطارة من (همدان) ، كانوا إذا تطيبوا من عطرها نشب بينهم القتال ، فتشاءموا منها .

ومن ذلك أيضاً قول أوس بن حجر فى قوس ابتاعها من صاحب له :

٢٣-وأزعجه أن قيل شتان ماترى إليك وعود من سراء معطل

٢٤-ثلاثة أبرادٍ جياد وجرجة وأدكن من أرى الدبور معسل

٢٥-فجئت ببيعى موليا لا أزيده عليه بهاء، حتى يؤوب المنخل(٢)

فقوله (حتى يؤوب المنخل) مثل يضرب لليأس من الشىء . أى أيأسه الشاعر من أن يزيد له فى ثمن هذه القوس . والمنخل هو (المنخل اليشكرى) الشاعر المعروف . وكان النعمان قد اتهمه بامرأته (المتجردة) ، فحبسه ، ثم انقطعت أخباره . وصار ذلك مثلاً لما لا ينتظر عودته .

ويكتسب التعبير المثلى ـ على نحو ما نرى فى النموذجين السابقين ـ دلالة رمزية اعتماداً على دلالته العرفية المسبقة ، وهى دلالة رمزية تنحصر فى المعنى العام للمثل ؛ كالتشاؤم فى التعبير الأول ، واليأس من نوال المطلوب ، فى التعبير الثانى

---

(١) ديوانه ق ١٤ ص ١١٧ .
الكلب : داء يشبه الجنون ، يأخذ الكلاب ، فتعض الناس ، ويصاب من تعضه بمثل هذا الداء .

(٢) ديوانه ق ٣٧ ص ٩٧ ـ ٩٨ . والسراء : شجر النبع . معطل : غير صالح .
وثلاثة بدل من (ما) . أى دفع له فى هذه القوس ثلاثة أبراد جياد وجرجة وزقا من العسل . والجرجة : قطعة من الأدم . الأدكن : يريد زقا أدكن . الأرى : العسل . الدبور: جمع دبر وهو النحل .

بناء على ما سبق يمكننا الوصول إلى الملحوظات والنتائج التالية :

أولاً :

أن الشاعر الجاهلى قد وعى ما يتمتع به التعبير من قيمة لغوية وأسلوبية عالية فى عرض الفكرة وتجسيمها ، والإفصاح عن المعنى على نحو فنى غير مباشر. كما وعى ما يتمتع به التعبير – فى الوقت نفسه – من قيمة اختزالية تناسب لغة الشعر.

ثانياً :

اعتمد الشاعر الجاهلى فى تشكيل التعبير على كثير من مسميات الجسم ومتعلقاته ، كالطرف ، والأظافر، والدماء، والعظم ، وغيرها . أو الأدوات والموجودات المادية التى يستخدمها فى حياته اليومية العملية كالحبل والعصا ونحوهما . أو ما غرفت به بيئته من حيوان كالكلب والنعامة . أو ما يستخدمه فى معاملاته كالصاع . أو على التشكيل اللغوى لبعض الألفاظ بطريقة أو أخرى ، كالتى واللتيا ، والقض والقضيض . أو على ما شاع بين الناس من أمثال كالذى رأيناه الآن عن منشم والمنخل . أو على ما تتمتع به العربية من قدرات وإمكانيات أسلوبية ، على نحو ما رأينا فى مثل : خزن اللسان ، والرقم على الماء ونحوهما .

ثالثا :

أفاد الشاعر الجاهلى من بعض الألفاظ التى تتمتع بقيمة دلالية رمزية شبه ثابتة كالعصا والحبل ، فى صنع تعبيرات هى من أكثر أنماط التعبير دورانا فى الشعر الجاهلى ، بحيث صارت قاسياً مشتركاً بين سائر الشعراء .

رابعاً :

من التعبيرات الشعرية الجاهلية مالا يزال مستخدما فى العربية الفصحى الحديثة ، كحقن الدماء وجبر العظم ونحوهما .

خامسا :

إذا قارنا بين التراث الشعرى الجاهلى وشعرنا العربى فى مراحله التاريخية الأخرى حتى العصر الحديث ، رأينا أن الشعر الجاهلى يكاد يفوق الشعر العربى فى عصوره المختلفة فى الاستعانة بالتعبيرات اللغوية لإبداع الدلالة . وربما خرج عن ذلك قلة قليلة من الشعراء فى العصر الأموى ، الذين تقترب أشعارهم : شكلا ومضمونا من الشعر الجاهلى ، لعل أبرزهم (ذو الرمة) .

(رابعاً) : المزاوجات اللفظية :

وتبدو فى الجمع بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفين ، فى صورة المضاف (= الطرف الأول = ط ١) والمضاف إليه (= الطرف الثانى = ط ٢) لتحقيق غايات أسلوبية مختلفة ، حيث يقوم ط ١ بدور تشخيص ط ٢ ، وبيان هيئته ، أو إظهار شدته ووفرته ، أو تمثيل حدوثه فنيا ، أو غير ذلك من الصفات الأخرى على نحو بلاغى جمالى ، حيث لا يعبر عن صورة ط ٢ تعبيراً مباشراً ، وإنما برسم صورته حسبما يمليها الخيال الشعرى ممثلا فى اختيار ط ١ .

والحق أن ما يمكن أن تحمله المزاوجات اللفظية من دلالة إيحائية ، وجدة ، وطرافة ، إنما يتوقف على قدرة الشاعر ومهارته الفنية فى اختيار الطرف الأول .

وإذا نظرنا إلى طبيعة المزاوجات اللفظية فى الشعر الجاهلى ، لاحظنا ــ بادىء ذى بدء ــ أن الشاعر الجاهلى قد اعتمد اعتماداً كبيراً فى صنع مزاوجاته على جعل ط ١ من حقل الموجودات الطبيعية ، لاسيما ما يدخل منها فى حقل (الماء) بأشكاله وحالاته المختلفة ، فمنه (الغبية) فى قول عنترة :

وما نذروا ، حتى غشينا بيوتهم   بغبية موت مسبل الوَدْق مزعف (١)

(١) ديوانه ص ١٤٣ .

وتوحى (غبية الموت) بتسلط الموت وسقوطه فوق الرءوس، بعد أن أصبح كدفقة المطر التى لا نملك لها منعاً ولا رداً.

ومنه (الشآبيب) فى قول الأعشى:

١٢- فصبّحهم بالحِنْو، حِنْو قُراقِرِ وذى قارها منها الجنودُ فَفُلَّتِ

١٣- على كل محبوك السراة، كأنه عقاب هوت من مرقب إذ تعلّتِ

١٤- فجادت على الهامرز وسط بيوتهم شآبيب موتٍ أسبلت واستهلَّتِ (١)

وتشترك (شآبيب الموت) مع المزاوجة السابقة فى دلالتها الإيحائية العامة، وإن كانت تفوقها فى الدرجة، باعتبار الصيغة.

وقد تلعب لفظة (بحر) أو (موج) دور ط ١ مع كلمة (المنايا) (التى يلاحظ وقوعها جمعاً غالبا)، كقول عنترة:

فخضت بمهجتى بحر المنايا وسرت إلى العراق بلا رفاق (٢)

أو كقوله عن فرسه:

شققتُ بصدره موجَ المنايا وخضت النقع لا أخشى اللّحاقا (٣)

وتصور (بحر المنايا) اتساع مدى الموت وانتشاره، بينما تصور (موج المنايا) شدته وطغيانه.

ويعد عنترة أكثر الشعراء الجاهليين استخداماً لمثل هذه المزاوجات. ويرجع ذلك إلى كثرة دوران كلمة (الموت) ومرادفاتها فى شعره، وقد أدى ذلك إلى التنويع فى صورة ط ١ المختار لهذه الكلمة، ففضلا عن

(١) ديوانه ق ٤٠ ص ٢٦١ الحنو: المنحنى فى الطريق. وحنو قراقر: موضع قرب الكوفة جرت فيه المعركة المشهورة بين الفرس وبكر بن وائل. والهامرز: أحد قادة كسرى فى هذا اليوم. فلت: هزمت وشردت. السراة: الظهر. فرس محبوك السراة: محكم الخلق الشديد. المرقب: الموضع المرتفع الذى يشرف فوقه الرقيب. شآبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعة من المطر. أسبل المطر: هطل. استهل وانهل: اشتد انصبابه مع صوت.

(٢) ديوانه ص ٤٩. (٣) ديوانه ص ١٦٢.

(الغبية) و(البحر) و(الموج)، تقابلنا مزاوجات أخرى مثل (كؤوس المنايا) في قوله:

نديمى رعاك اللهُ، قم غنِّ لى على كؤوس المنايا من دم حين أشربُ (١)

و(نار المنايا) في قوله:

ولما أوقدوا نار المنايا بأطراف المثقفة العوالى
طفاها أسود من آل عبس بأبيض صارم حسن الصقال (٢)

وهاتان المزاوجتان من المزاوجات الشائعة فى الشعر الجاهلى، وإنما يتجلى الإبداع الفردى عنده فى مزاوجات أخرى أكثر طرافة مثل (سوق المنايا) فى قوله:

أقمتُ بصارمى سوقَ المنايا ونلتُ بذابلى الرتبَ العليَّة (٣)

وتبدو الطرافة فى اختياره كلمة (سوق)، التى توحى بالجلبة، والتحايل، وتعدد صور الأشياء.

وتذكرنا هذه المزاوجة (بسوق الجلاد) فى قول الأعشى:

١-فيا أخوينا من عباد ومالك ألم تعلما أنْ كل من فوقها لها
٢-وتستيقنوا أنا أخوكم وأننا إذا سنحت شهباء تخشون فالها
٣-نُقيم لها سوقَ الجِلاد ونغتلى بأسيافنا حتى نوجه خالها (٤)

لقد تمخض عن كثرة دوران كلمة (الموت) ومرادفاتها على ألسنة

(١) ديوانه ص ٦٥.
(٢) ديوانه ص ١٦٩ والمثقفة: الرماح المقومة المصقولة. أسود: يعنى نفسه.
(٣) ديوانه ص ١٠٠.
(٤) ديوانه ق ٦٠ ص ٣٠٧ بنو عباد وبنو مالك الذين يشير إليهم الأعشى هم أبناء صنيعه، وهم أخوة (سعد بن ضبيعة) بيت الأعشى، يعاتبهم عتاب أهل البيت.
فوقها: أى فوق الأرض. سنحت: عرضت. الشهباء: الكتيبة العظيمة الكثيرة السلاح، سميت كذلك لبريق أسلحتها. الفأل: التيمن والتطير. الجلاد: القتال. نغتلى: نسرع. الخال: لواء الجيش. نوجهه: نسوقه.

الشعراء الجاهليين بعامة (وذلك انعكاس طبيعى لكثرة حروب العرب) بعض المزاوجات اللفظية المحكمة، التى يبرز الطرف الأول فيها بقدرته الفائقة على (تجسيم) الطرف الثانى ووصف هيئته. ولعل من أفضل الأمثلة على ذلك (حبال الموت) فى قول الخنساء:

كم من منادٍ دعا والليل مُكْتَنِعٌ   نَفَّستَ عنه حبالَ الموت مكروب(١)

أو (حبال المنايا) فى قول عبيد بن الأبرص:

وللمرء أيام تُعَدّ وقد رعت   حبالُ المنايا للفتى كلَّ مرصد(٢)

وتبدو المناسبة بين ط١ وط٢ فيما سبق قوية؛ فقد اختار عبيد والخنساء كلمة (الحبال)، التى توحى بالوقوع فى أسر الموت وعدم الفكاك منه.

وإذا تجاوزنا مزاوجات الموت فى الشعر الجاهلى، قابلتنا فيه مزاوجات أخرى، تتمتع بقدر هائل من الإيحاء بالمعنى، ومن ذلك (أقحوان الشيب) فى قول المرقش الأكبر:

٢-رأت أُقحوانَ الشيب فوق خَطيطة   إذا مُطرت لم يستكنَّ صُؤابها(٣)

فالأقحوان نبت له زهر أبيض. والشيب بياض فى شعر الرأس. فالمناسبة بينهما تكمن فى اشتراكهما فى لون واحد منتشر. وأحسب أن الشاعر قد اختار (الأقحوان) بخاصة لإيحائه ببياض شعره أيضاً بياضاً ناصعاً. وكأنه قد بلغ من العمر مبلغه. فلم يبق فى شعره أثر للسواد.

ومن المزاوجات الفريدة فى الشعر الجاهلى، التى تفاجئنا بهذا الجمع العجيب الغريب بين طرفيها (لبن المعامع) فى قول عنترة:

(١) ديوانها ص ١٤ مكتنع: دان، حاضر. مكروب: محزون، نعت لمناد.

(٢) ديوانه ص ٦٨.

(٣) المفضليات (مفضلية ٥٣) ص ٣٦ الخطيطة: أرض لم تمطر بين أرض ممطورتين شبه بها رأسه لأنه لاشعر فيها كالخطيطة: لانبت فيها، إذا فقدت المطر. الصؤاب: المطر. لم يستكن: لم يمكث.

وفى الحرب العَوانِ ولدت طفلا　　ومن لبن المعامع قد سُقيتُ(١)

وربما كانت جملة (ولدت طفلاً) هى التى استدعت كلمة (اللبن)، بل ربما كانت هى الأم التى أنجبت تلك المزاوجة الطريفة بكاملها.

ومهما يكن من أمر، فإن (لبن المعامع) توحى بطول اعتياده الحرب، فلم يدخلها شيخا، وإنما غذى من لبنها، واشتد عوده عليها، وصقلته بتجاربها.

ونلاحظ فيما سبق ملحوظتين أساسيتين:

أولاهما: أن ط ١ = محسوس دائماً.

وأن ط ٢ = مجرد فى معظم الحالات.

وكأن ط ١ هو المؤثر، وط ٢ هو المتأثر، وذلك يبدو فى دور ط ١ ـ داخل المزاوجة ـ فى الإيحاء بالمعنى، بالاضافة إلى تجسيم ط ٢ وتشخيصه.

والأخرى: أن من أهم المزاوجات اللفظية النمطية فى الشعر الجاهلى هى تلك التى يكون ط ٢ فيها عبارة عن كلمة (الموت) أو أحد مرادفاتها، وغالبا ما يكون ط ١ فى هذه المزاوجات كلمة مثل (كأس) أو (سهم) أو (بحر) ونحوها.

(١) ديوانه ص ٧٨.

الفصل الرابع

[دلالة المجاز الاستعارة]

دلالة المجاز (الاستعارة)

أولاً: الاستعارة ودورها فى إبداع الدلالة:

والاستعارة ـ كما يعرفها دومارسيه Dumarçais ـ شكل من أشكال النقل، نقل دلالة لفظة معينة إلى دلالة أخرى لا تعتادها، لحصول تشابه بينهما فى النفس(١). وقد أشار البلاغيون القدماء إلى أن الاستعارة تعتمد فى أصلها على فكرة النقل؛ فيرى عبدالقاهر الجرجانى أن حد الاستعارة «أن يكون للفظ اللغوى أصل، ثم ينقل عن ذلك الأصل» (٢).

إن المستعير ـ كما يرى الجرجانى ـ يعمد إلى نقل اللفظ عن أصله فى اللغة إلى غيره ويجوز به مكانه الأصلى إلى مكان آخر، لأغراض معينة هى التشبيه والمبالغة والاختصار(٣).

وتتفق الاستعارة ـ بهذا المعنى العام ـ مع حد المجاز، فهو كما نص الجرجانى:

«كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها، لملاحظة بين الثانى والأول.. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وضعت

---

(1) Le Guern, Michel, Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie, p. 11.

(٢) أسرار البلاغة ص ٨٨، ٩٤.

(٣) المرجع السابق ص ٩٥.

له فى وضع الواضع إلى مالم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذى وضعت له فى وضع واضعها، فهي مجاز.

ومعنى الملاحظة هو أنها تستند فى الجملة إلى غير هذا الذى تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف» (١).

وهنا يمكن القول بأن المجاز أعم من الاستعارة. وهذا ما أشار إليه الجرجاني صراحة في قوله:

«المجاز أعم من الاستعارة، وأن الصحيح من القضية فى ذلك أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة» (٢).

والجرجانى مصيب فى ذلك، فمن المجاز ما يعرف باسم (المجاز المرسل) وهو ليس باستعارة.

ولكى تتحقق الاستعارة يجب إبراز الصلة بين المستعار والمستعار له «ألا ترى أن الاسم المستعار يتناول المستعار له، ليدل على مشاركته المستعار منه فى صفة هى أخص الصفات التى من أجلها وضع الاسم الأول» (٣).

وقد عنى اللغويون القدماء بمناقشة (فكرة النقل) فى الاستعارة، يقول أبو منصور الثعالبى:

«إنها (أى الاستعارة) من سنن العرب، وهى أن تستعير للشىء ما يليق به، وتضع الكلمة مستعارة له من موضع آخر، كقولهم فى استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان: رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٠.
(٢) أسرار البلاغة ص ٢٧١.
(٣) المرجع السابق ص ٢٧٦.

النار، وريق المزن، ويد الدهر، وجناح الطريق، وكبد السماء، وساق الشجرة .. » (١) .

واشتراط العلاقة بين المستعار والمستعار له مما يلح عليه المحدثون فى دراسة الاستعارة. فإذا نظرنا إلى تعريف ياكوبسون R. Jakobson للاستعارة نجده يرتكز على اختصاص المستعار له بمدلول معين يرتبط بمعنى المستعار ارتباطاً ثانويا عن طريق علاقة المشابهة Réssemblance أو التجاور Contiguite فى الدلالة الأساسية Signifié Primaire (٢) .

وتعد الاستعارة ـ كما يقول هاوكس Hawkes ـ أهم الصور التى تبدو فيها اللغة المجازية أو التصويرية Figurative Language.

واللغة التصويرية أو المجازية هى اللغة التى لا تعنى ما تقوله، فالسيارات لا تلبس الأغطية، والرجال ليسوا سفنا، والوقت ليس نهراً، والليل ليس غرفة ماء... الخ. واللغة التى تعنـى ما تقول، أو التى تبنى على ذلك، والتى تستعمل كلمات بمعانيها المعيارية Standard Sense، تجرى على الممارسة العامة لمتحدثى اللغة العاديين، هى لغة حرفية Literal Language إن اللغة المجازية تعول على نقل الحرفى إلى تصويرى فيما يعرف باسم Figures of Speech أو Tropes، والذى يعتمد على نقل اللغة من المعاني الحرفية إلى المعانى التصويرية. وهنا تبرز الاستعارة، باعتبارها النمط الأساسى للنقل Transference .

وهكذا تعد الاستعارة، أهم أنماط التصوير فى الكلام. أما الصور الأخرى، كالتشبيه Simile والكناية Synecdoche، والمجاز Metonymy فإنها تميل إلى أن تصبح ترجمة أو نقلا للنموذج الأولى للاستعارة Versions of Metaphor's Prototype (٣) .

---

(١) فقه اللغة وسر العربية ص ٤١٢ ـ ٤١٣ .

(2) Problemes du Langage, Coll. Diogene, N.R.F., (1966), p. 34.

(3) Hawkes, Terence, Metaphore, Printed in Great Britain, (1972), pp. 1-2.

ولاشك أن للاستعارة ــ كما لاحظ همبل Hempel ــ تأثيراً فى تحقيق الاقتصاد اللغوى Sprachlische Knappheit (١)، فهى تعبر ــ بطريقتها المختصرة ــ عما يلزم قوله بعدة جمل (٢).

وقد سبق عبدالقاهر الجرجانى إلى ملاحظة ذلك، وأكد أنه لا يصح أن يقال: إن الاستعارة هى الاختصار والإيجاز على الحقيقة، ولكن يقال: إن الاختصار والإيجاز يحصلان بها، أو هما غرضان فيها (٣).

ولاشك أن ما تحققه الاستعارة من اقتصاد لغوى واختصار، يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الشعرية، فهى ــ كما يقول ليفين Levin ــ تتميز عن لغة النثر بأنها لغة مركزة أو مضغوطة komprimierter (٤).

إن الاستعارة سمة أساسية من سمات لغة الشعر، كما يقول جان كوهن J. Cohen (٥). ويرى كاميناد Caminade أن الاستعارة من الوسائل الأساسية للإبداع الدلالى Creation Sémantique (٦). بل إن ليتش Leech يجعل الاستعارة مركزاً لفكرة الإبداع الشعرى (٧).

وإذا كانت الاستعارة تشكل خاصية رئيسية للغة الشعرية، فإنها من الناحية الدلالية الإسنادية تقوم على أساس ما يسميه جان كوهين (عدم ملاءمة معنوية)؛ فاستعارة مالارميه Malarmais مثلاً (السماء ماتت) تقدم (عدم ملاءمة إسنادية) ذات خصائص، فلكى تكون

---

(1) Hempel, Heinrich, Bedeutungslehre und allgemeine Sprach wissenschaft, S. 141.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٠. (٣) أسرار البلاغة ٩٥

(4) Levin, Samuel, R., Statistische und determinierte Abweichung in poetischer Sprache, S. 33

(5) Caminade, P., Image et Métaphore, p. 100

(٦) المرجع السابق ص ٧٣.

(7) Leech, Geoffrey, A Linguistic Guide to English Poetry, p. 150.

الجملة (س مات) ذات معنى، ينبغى أن يكون (س) داخلاً فى دائرة معنى المسند إليه، أى أن يكون منتمياً إلى طائفة الإحياء، وليست هذه حالة السماء(١).

وتأخذ الكلمة داخل (القرينة الاستعارية) ظلالا دلالية جديدة، تؤدى إلى تغيير المعنى، فالاستعارة تعد مظهراً أساسياً من مظاهر التطور الدلالى Semantic change الذى يعترى بعض (الدوال) فى الاستخدامات المختلفة. ويبين ذلك بالشكل التالى:

س ـــــ ص ١ ـــــ ص ٢

والرمز (س) للدال، و(ص) للدلالة. وعلى أساس نوع العلاقة بين ص١ وص٢ يتحدد الجنس المجازى، فهو الاستعارة إذا كانت العلاقة بينهما هى ـ كما أشرنا ـ علاقة المشابهة.

ثانيا: أنماط الاستعارة:

(١) التصنيف النظرى:

حاول همبل تصنيف الاستعارة ـ وفقا لطبيعتها ـ إلى أربعة أصناف هى:

١ ـ الاستعارة العملية — Praktische Metapher

٢ ـ والاستعارة البلاغية — Rhethorische Metapher

٣ ـ والاستعارة الانفعالية — Affektive Metapher

٤ ـ والاستعارة الشعرية (أو الابداعية) — Dischterische Metapher

أما الاستعارة العملية، فهى تدخل تحت ضرورة التوصيل الفعلى، وهدفها تحقيق إمكانية تسمية الأشياء تسمية مناسبة، أى تسمية

(١) بناء لغة الشعر لكوهين، ترجمة د. أحمد درويش ص ١٣٤.

الأشياء الجديدة: مادية أو معنوية، مثل إطلاق كلمة Birne «كمثراة» على المصباح الكهربائى فى الألمانية.

والاستعارة البلاغية هدفها ـــ مثلها فى ذلك مثل البلاغة بعامة ـــ هو الرغبة فى التأثير فى المستمعين. ونرى هذه الاستعارة فى الخطب الدينية، والخطب السياسية، ولغة الشعارات، وتتشابه الاستعارة البلاغية مع الاستعارة العملية من حيث ارتباطها الحميم بالتعبير عن غاية معينة.

أما الاستعارة الانفعالية، فهى شىء آخر. إنها لا تنشأ من الرغبة فى الوصول إلى غاية ما، ولكنها تنشأ من ضرورة التفريغ التعبيرى Ausdrucksentladung.

ويرى همبل أن هذا النوع من الاستعارة يشيع فى أعمار معينة، (مثل لغة المدارس، وبعض الفئات الوظيفية والاجتماعية، كلغة الجنود والبحارين). ويجعل من هذه الاستعارة: الشتائم، وألفاظ التدليل.

وأما الاستعارة الشعرية، فهى أعلى صور الاستعارة. وهى لا تنفصل عن الاستعارة الانفعالية انفصالا واضحا. فالضرورات التعبيرية الأساسية مشتركة بينهما. كذلك، فإن الإستعارة الانفعالية ـــ كما أشار همبل ـــ لا يعوزها الميل إلى (الخلق اللغوى الفنى) الذى يعد السمة الأساسية للاستعارة الشعرية. وهذه الاستعارة ليست ملكاً خالصا للشاعر، وإنما هى مشاع بين جميع أولئك الذين وهبوا موهبة الإبداع اللغوى (١).

والرأى عندى أن الاستعارة فى لغة الشعر لا تجرى دائماً على الاستعارة الإبداعية وهو النوع الرابع عند همبل. فلا تخلو لغة الشعر مما

(1) Bedeutungslehre, SS. 139-140

أسماه همبل (بالاستعارة العملية). ولعل من أمثلة ذلك فى الشعر الجاهلى (ظهر الكثيب) فى قول امرىء القيس:

ويوما على ظهر الكثيب تعذّرت   علىّ، وآلت حلفة لم تَحَلَّلِ (١)

و (يد الناقة) أى الرجل الأمامية، كما فى قول طرفة يصف الناقة:

صُهابيّة العُثْنُون، مُوجِدَةُ القِرا   بعيدة وَخْدُ الرجل، موارة اليد (٢)

و(بطن الخبت) أى ما انخفض من الأرض المطمئنة، فى قول امرىء القيس:

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى   بنا بطن خَبْتٍ ذى حقاف عَقَنْقَلِ

هصرت بفودى.. (البيت) (٣).

و(رأس الطود) أى أعلاه، فى قول الحارث بن حلزة:

ليس ينجى الذى يوائل منا   رأس طود وحرة رجلاء (٤)

فهذه الاستعارات ترجع — فيما يبدو — إلى غاية تعبيرية عملية، وإن اختلفت اختلافاً يسيراً فى درجة وضوح تلك الغاية. فالشاعر يستعين بكلمة (اليد) وهى للإنسان عادة، أو (البطن) وهى للإنسان والحيوان، للتعبير عن عضو معين من الجسم أو صفة معينة لموضع من الأرض. ولاشك أن تلك الغاية التعبيرية العملية ستنتفى إذا افترضنا أن شاعراً قال مثلاً (شرايين الخبت) أو (أظافر الطود) ونحوهما.

وأحسب أن لغة الشعر لا تخلو كذلك مما أسماه همبل (بالاستعارة البلاغية). ولعلنا نجد مثالا لتلك الاستعارة فى (الأيام الغر) أى المشهورة كالخيل، فى قول عمرو بن كلثوم:

(١) شرح المعلقات السبع ص ١٨. (٢) شرح المعلقات ص ٧١.
(٣) المرجع السابق ص ٢٤.
(٤) المرجع السابق ص ٢٢٦.

وأيـــام لـــنـــا غُـــرّ طِـــوال   عصينا الملك فيها أن ندينا(١)

ولعلنا لانغلو إذا قلنا أن لغة الشعر لا تخلو كذلك مما أسماه همبل (بالاستعارة الانفعالية). ومما يمكن تقديمه مثالا على ذلك (انحسر الظلام) أى انكشف، فى قول لبيد يصف البقرة:

حـتـى إذا انحـسـر الظـلامُ وأسفـرت   بـكَـرتْ تـزِلّ عن الثـرى أزلامُهـا(٢)

(والرمح الأصم) أى الصلب فى قول عنترة:

فـشـكـكـتُ بـالرمح الأصمّ ثيـابَهُ   ليـس الكريم على القنا بمحرّمِ(٣)

وتبقى الاستعارة الشعرية فى النهاية محتفظة بمكانتها بين تلك الأنواع جميعا. إنها تحتفظ بخصوصيتها وتميزها ببروز الإبداع والخلق اللغوى الفردى فيها، تبقى بإثرائها للعناصر اللغوية المستخدمة، وبما تحمله من إيحاءات متعددة، وبما تعطيه للمعنى من ظلال تأثيرية جديدة.

ومن التصنيفات الحديثة للاستعارة على أسس دلالية موضوعية يبرز أمامنا ـ على وجه الخصوص ـ تصنيف Leech للاستعارة على النحو التالى:

(أ) الاستعارة التشخيصية أو المجسمة Concretive Metaphore، وتنقل فيها الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد، مثل: نور العلم.

(ب) استعارة الكائنات الحية Animistic Metaphore، وتنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية لأشياء غير حية، نحو: سماء غاضبة، وكتف الجبل.

(جـ) الاستعارة من المجال الإنسانى Humanizing Metaphore

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٢

(٢) شرح المعلقات ص ١٤٦.

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٧.

(Anthropomorphic) ، التى تنقل فيها سمات إنسانية ، ومميزات إنسانية ، وطبائع إنسانية ، لما ليس بإنسان ، نحو: النهر الودود ، والوادى الضاحك .

(د) الاستعارة التى يغلب عليها النقل الجمالى ، بوضع الشىء فى غير موضعه Synaesthetic Metaphore ، وهى التى ينقل فيها المعنى من تصور إحساسى غالب إلى تصور آخر، مثل: لون ساخن ، وصوت مظلم ، وعطر فاقع (١) .

وفى ضوء هذا التصنيف الأخير، نتناول الاستعارة ودورها فى إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى تناولا تحليليا مفصلاً .

(٢) أنماط الاستعارة فى الشعر الجاهلى:

أود ـ بادىء ذى بدء ـ أن أقدم بين يدى القارىء هذا الإحصاء ، الذى أجريته على أصناف الاستعارة فى الشعر الجاهلى ، ليرى ـ بوجه عام ـ تلك الأصناف : قلة وكثرة . والإحصاء ـ فى هذه الحال ـ هو وسيلتنا الوحيدة لتأكيد ما نصل إليه من معلومات ونتائج على المستوى الكمى .

اشتمل الإحصاء على عينه تضم سبعة شعراء جاهليين ، هم امرؤ القيس ، والنابغة ، وأوس بن حجر ، وعبيد بن الأبرص ، وعنترة ، والخنساء ، والأعشى . وكان مجموع الاستعارات فى أشعارهم (١١٩) استعارة .

وكانت النتيجة العامة للإحصاء كالتالى :

(1) A Linguistic Guide to English Poetry, p. 158

الاستعارة	المجموع	النسبة
التشخيصية	٣٨	٪٣١,٩
كائنات حية	٣٨	٪٣١,٩
المجال الإنسانى	٢٥	٪٢١,١
النقل الجمالى	١٨	٪١٥,١

ويتضح لنا من هذا الاحصاء :

أولاً :

أن أقل نماذج الاستعارة فى الشعر الجاهلى هى الاستعارة ذات النقل الجمالى.

ثانيا :

أن أكثر الاستعارات شيوعاً فى الشعر الجاهلى هى الاستعارات التشخيصية ، لاسيما إذا أخذنا فى الحسبان أن معظم الاستعارات من الأنواع الأخرى تقوم بدور التشخيص كذلك.

ثالثا :

أنه ينبغى التنبه إلى وفرة نماذج الاستعارات من المجال الإنسانى فى الشعر الجاهلى، فهى ـــإذا أخذت نصيبها من استعارات الكائنات الحية ـــتعد أكثر الاستعارات الجاهلية شيوعاً بعد الاستعارات التشخيصية .

(أ) الاستعارة التشخيصية :

ويتميز هذا النوع من الاستعارة فى الشعر الجاهلى بدرجة عالية من الإبداع اللغوى ، كما يتميز بوفرة نماذجه إلى حد كبير فى الوقت نفسه ، بل لقد بيّن الإحصاء السابق أنها أكثر أنواع الاستعارة شيوعاً فى الشعر الجاهلى. ويتناسب ذلك مع العقلية البدائية البسيطة الصافية التى

تميل — في الغالب — إلى إيثار تشخيص المجردات وتعيينها عند التعبير عنها فنيا .

ومن أمثلة الاستعارة التشخيصية (هامة العز) و (خرطوم الكرم) في قول طرفة :

١٢-وتفرَّعا من ابنى وائل هامة العز وخرطوم الكرم(١)

ولا يلفت نظرنا إلى هاتين الاستعارتين تجسيم (العز) و(الكرم) على هذا النحو، بقدر ما نعجب لهذا التوفيق في اختيار الكلمات المنقولة لهما، فطرفة في إبداعه للدلالة لا يرضى إلا بعز سامق عال، وكرم ظاهر ممتد، وكذلك تجده يختار لهما كلمتي (هامة) و(خرطوم) .

ويجعل طرفة للمعالي ورقا وظلا في قوله كذلك :

٣٣-ما في المعالي لكم ظل ولا ورق وفي المخازي لكم أسناخ أسناخ(٢)

ولعله بالكلمتين (ورق) و(ظل) يريد أن يؤكد عجز همتهم وتجردهم مما يفخرون به من الفعال والمعالي، تجرد الشجرة من أوراقها، وما يرتبط بالأوراق من ظلال .

وتدخل كلمتا (المجد) و(الحسب) في كثير من الاستعارات الجاهلية، مثل (حلة المجد) في قول الخنساء، ترثي صخرا :

المجد حُلَّتُه، والجود عِلَّتُه والصدق حَوْزَتُه، إن قِرْنَهُ هابا(٣)

و(تأزَّر المجد) في قولها كذلك :

وإن ذُكِرَ المجدُ ألفيتَهُ تأزَّر بالمجد، ثم ارتدى(٤)

فتجعل (المجد) لصخر حلة أومئزراً يستره، وكأنه امتلك المجد، أو كأن المجد قد التصق به .

و(ابتنى حسبا) في قول امرىء القيس :

١-إن بني عوف ابتنوا حسبا ضيعه الدُّخْلُلُونَ إذ غدروا (٥)

---

(١) ديوانه ق ٩ ص ١١١ (٢) ديوانها ص ٨٠.

(٣) ديوانه ق ٢٤ ص ١٤٧ . (٤) ديوانها ص ٣٠. (٥) ديوانه ق ٢٠ ص ١٠١ .

وبناء أمجد فى قول عنترة :

ويبنى بحدّ السيف مجداً مشيَّداً على فَلَك العلياء فوق الكواكب(١)

وقول النابغة :

٣٤ـأبوه قبله وأبو أبيه بنوا مجد الحياة على إمام(٢)

وتنقل إلينا هذه الاستعارات ــ وهى من أشيع الاستعارات الجاهلية التشخيصية كما ذكرنا ــ الإحساس برسوخ (المجد) و(الحسب)، والاعتزاز بهما اعتزاز من يبنى البناء شيئاً فشيئاً، ويعليه أمامه وأمام الناس يوماً بعد يوم، مباهياً متفاخراً.

ويكثر تشخيص المجرد فى الشعر الجاهلى، بصوره المتفاوتة، كتشخيص (الهمة) فى قول زهير:

٣٦ـ مورّث المجد لا يغتال همته عن الرياسة لا عجز ولا سأم(٣)

(ولاحظ دلالة الاغتيال على المباغتة العنيفة).

وتشخيص (الغواية) فى قول امرىء القيس على لسان محبوبته :

٢٦ـفقالت: يمين الله مالك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلى(٤)

وإذا كان امرؤ القيس ينظم حقا ما قالته له صاحبته بلفظه، فما أبلغها، وقد جعلتنا بكلمة (تنجلى) نذكر الليل، فنخشى ظلمته، ونرقب انكشافه، خوف تلك المرأة من غواية صاحبها وترقبها انكشافها عنه.

وتذكرنا هذه الاستعارة بـ(تجلى العماية) فى قول عبيد بن الأبرص :

إذا ذكرت يوما من الدهر شجوَها على فرع ساق أذْرَت الدمعَ سافكا

سـراة الضحى، حتى إذا ما عمايتى تجلّت، كسوتُ الرحلَ وجناءَ تامكا(٥)

(١) ديوانه ص ٩٣.

(٢) ديوانه ق ٩ ص ٨٤.

(٣) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٣.

(٤) ديوانه ق ٢٤ ص ١٣٦.

(٥) ديوانه ص ١٠١. والشجو: الحزن.

و(تجلت عمايته) أى تكشفت عنه غفلته .

ويجعل امرؤ القيس للنوم صبابا ، فى قوله يصف الفتيات الكواعب ، وهن يدفعن صاحبته :

١١-يزجّينها مشى النّزيف وقد جرى صُبابُ الكرى فى مخها ، فتقطعا(١)

وتدل (صباب الكرى) على أن صاحبته كانت مستسلمة للنوم ، ثم أذهبته عنها هؤلاء الفتيات العابثات ، فأخذت فى نوم متقطع ، وهى تمشى معهن مشى السكران .

ويتكرر حدث التجلى والانكشاف مع منقول إليه آخر هو (الجهل) فى قول الأعشى :

٥٠-لم يُنقص الشيبُ منه ما يقال له وقد تجاوزعنه الجهلُ، فانقشعا(٢)

ويلاحظ هنا قدرة الفعل (انقشع) على الإيحاء بالليل واستحضار ظلمته ، وكأن الأعشى يعقد صلة بين الجهل (بمعنى الطيش والسفه) وظلمة الليل .

وربما تجاوزت الخنساء بالجهل المعنى السابق فى قولها :

ولو كنت حيا كان إطفاء جهله بحلمك فى رفق ، وحلمك أوسع (٣)

حيث تستحضر كلمة (إطفاء) فى الذهن صورة النار ، فتتوقد بذلك هذه (العلاقة الشعرية) الطريفة بين النار والجهل .

وتشكل الخنساء بألفاظ أقرب إلى اهتمامات النساء هذه الاستعارة الطريفة فى قولها :

= ذكرت : يعنى الحمامة . السراة ارتفاع النهار . التامك : الناقة العظيمة السنام .

(١) ديوانه ق ٣٤ ص ١٣٣ يزجينها : يسقنها سوقاً رفيقا . النزيف : السكران الذى نزف عقله ، فلا يعى . أو الذى نزف دمه فلا يقدر على المشى . صباب الكرى : بقية النعاس .

(٢) ديوانه ق ١٣ ص ١٠٧ . الجهل : طيش الشباب . انقشع : ذهب .

(٣) ديوانها ص ٩١ .

لانوم حتى تقودوا الخيلَ عابسةً   يَنْبُذْنَ طَرْحاً بمُهرات وأمهار

آو ترحضوا عنكم عارا تجللكم   رحض العوارك حيْضا عند أطهار(١)

وقد نجحت الخنساء فى اقتناص كلمة (رحض) بمالها من دلالة مقززة منفرة وربطها بكلمة (العار).

والحق أن هذه ليست استعارة نسائية خالصة؛ فقد وقع مثل ذلك فى شعر الشعراء، كقول بشر بن أبى خازم:

٣٠-فأوفوا وفاءً يغسل الذَّم عنكم   ولابُرّ من ضَبّاء، والزيت يعصر(٢)

ولاشك أن (يغسل) أخف تأثيراً فى نفوسنا من كلمة (يرحض)، فالذم أخف تأثيراً فى النفس كذلك من العار.

ولعل بشرا قد نجح هو الآخر فى جعلنا نرى (الذم) رؤيتنا للثوب المدنى عند غسله.

وقد جمع عوف بن عطية التيمى بين (الرحض) و(الغسل) فى قوله:

٨-عَمَدْتُ لأمر يرحض الذَّم عنكم   ويغسل عن حر الأنوف الخواطما(٣)

ولعل أبرز سمات الاستعارة التشخيصية فى الشعر الجاهلى اعتمادها كثيراً —فى التشخيص— على صفات بعض الموجودات المادية البيئية، كصفات الحبل، فى قول الأعشى:

٦-فلا بأس أنى قد أجوّز حاجتى   بمُستحصد باق من الرأى مُبْرَمِ(٤)

---

(١) ديوانه ق ١٦ ص ٨٩.

(٢) الأصمعيات (أصمعية ٥٩) ص ١٨٦. والخواطم: العلامات التى يوسم بها، أراد بذلك العيب والعار.

(٣) ديوانه ق ١٥ ص ١١٩. جوز الأمر: أمضاه ونفذه.

(٤) ديوانها ص ٥٩. ينبذن: يلقين. طرحا: من طرحت الأنثى الجنين: ألقته قبل كماله. العوارك: واحدتهن العارك: الطامث، المرأة التى سال دمها. والأطهار: ايام طهر المرأة. ترحضوا: تغسلوا.

وقول أَوس بن حجر:

١٤-بكيتم على الصلح الدُّماج وفيكم بذى الرمث من وادى تبالةِ مِقْنَبُ(١)

و(المستحصد) و(المبرم) و(الدماج) كلها صفات للحبل المفتول فتلا قويا محكما. وقد دلت مع (الرأى) و(الصلح) على القوة والمتانة والإحكام.

ومن أبرز تلك السمات كذلك اختيار الوحدات اللغوية الدالة على العنف والشدة، وهى ترتبط بمسميات مادية، كقول الخنساء:

لا تَـخَلْ أننى لقيت رَواحا بـعـد صـخر حتى أَثَبْن نُواحا

من ضميرى بلَوعة الحزن حتى نكأ الحزن فى فؤادى فِقاحا(٢)

حيث جعلت (الحزن) فى حدة (السيف) الذى ينكأ الفؤاد.

وربما ارتبطت ببعض المتعلقات الطبيعية، كبريق الموت فى قول عبيد بن الأبرص:

وخيّرنى ذو البؤس فى يوم بؤسه خِصالا أرى فى كلها الموتَ قد بَرَقْ(٣)

و(لمعان المنية) فى قول أُوس بن حجر يصف كتيبة الجيش:

٦-وجئنا بها شهباء ذات أَشِلَّة لها عارض فيه المنيةُ تَلْمَعُ(٤)

---

(١) ديوانه ق ٢ ص ٧ ذو الرمث: هو وادى تبالة، لأنه كثير الرمث أيضاً. والرمث: واحدته رمثة، وهى شجرة من الحمض، أو شجر يشبه الغضا ووادى تبالة يقع بالقرب من الطائف. المقنب: جماعة الخيل والفرسان، وأراد بها الجيش.

(٢) ديوانها ص ٢٦ الرواح: الراحة. أثبن: من آثابه، جازاه. وربما كان ضمير الجمع المؤنث عائداً إلى صروف الأيام. من ضميرى، وبلوعة الحزن: متعلقان بأثبن، أى جعلن ثوابى لوعة الحزن فى ضميرى. نكأندبة الجرح: قشرها قبل أن تبرأ، فندبت. الفقاح: واحدتها فقحة، أرادت بها الجرح.

(٣) ديوانه ص ٩٩.

(٤) ديوانه ق ٢٨ ص ٥٨. الشهباء: الكتيبة كثيرة السلاح. الأشلة: جمع شليل، وهو الدرع القصيرة أو الثوب يلبس تحت الدرع. العارض: ماسد الأفق من سحاب وغيره. وهو هنا غبار الكتيبة الذى تلمع من خلاله المنية، أى السيوف.

فالبريق واللمعان متعلقان بالبرق والرعد، وكأنهما يعنيان موتا مفاجئا مخيفا. أفلا يرمز الرعد والبرق كلاهما إلى تغير طبيعى مفاجىء مخيف كذلك؟

ومن الوحدات المختارة من متعلقات طبيعية كذلك، دلالة على الشدة والعنف، الفعل (طما) فى استعارة الأعشى:

٢٧-إذا مارآنى مُقبلاً شام نبلَه ويرمى -إذا أدبرت ظهرى- بأسهُم
٢٨-على غير ذنب، غير أن عداوة طَمَتْ بك، فاستأخِرْلها أو تَقَدَّمِ(١)

إذ يرتبط (طما) بالنهر إذا ارتفع ماؤه واشتد وفاض. وذلك مما لا تحمد عواقبه، وكأن الأعشى ينبه إلى خطر تلك العداوة وما يتبعها من دمار وهلاك.

بناء على ماسبق، نرى أن الشاعر الجاهلى قد تعددت لديه مصادر تشخيص المعنوى وصوره، فقد عول على جميع صور التشخيص الممكنة دلاليا، وهى التشخيص بالموجودات الطبيعية وما يتعلق بها من صفات وأحداث، والتشخيص بمتعلقات إنسانية ومهارات إنسانية، والتشخيص بمتعلقات الحيوان ولوازمه، والتشخيص بماديات أخرى غير محددة المجال.

(ب) استعارة الكائنات الحية:

وهى تلى النوع السابق من حيث كثرة وقوعها فى الشعر الجاهلى كما يفيد إحصاء العينات. وأكثر الكائنات الحية تعويلا عليها فى هذه الاستعارة هو الحيوان الضخم والإنسان. ولا يلفت النظر فى تلك الاستعارات ما أخذ عن عالم الإنسان بقدر ما نعجب لهذا الحشد الهائل من الاستعارات التى تعتمد على النقل من عالم الحيوان، لاسيما الناقة والجمل.

---

(١) ديوانه ق ١٥ ص ١٢٣. شام نبله: أى أغمدها. طما: ارتفع وطمت به العداوة أى استخفته وأثارته.

ويمكننا تقسيم هذه الاستعارة فى الشعر الجاهلى إلى ثلاثة أقسام فرعية ، هى :

١ ــ ما اشترك فيه الإنسان والحيوان .

٢ ــ ما يرجح أن يكون النقل فيه من عالم الإنسان .

٣ ــ ما نقل عن عالم الحيوان فقط .

أما النوع الأول ، فمن أمثلته (السحاب الأوطف) فى قول امرىء القيس :

١٠-وغيث كألوان الفنا قد هبطته   تعاون فيه كل أوطف حنان(١)

ويعنى السحاب الأوطف الذى دنا من الأرض ، كأن له حملا لكثافته . وقال الأعلم الشنتمرى فى شرحه :

« وأصل الوَطَف فى العين ، وهو كثرة هدب شفرها وطوله » (٢) .

وتذكرنا الاستعارة السابقة بقول أوس بن حجر ، يصف السحاب :

١٥-دان مسفٌّ فُوَيْق الأرض هَيْدبُه   يكاد يدفعه من قام بالراح(٣)

وجعل (الهيدب) للسحاب دلالة على كثافته وقربه وتدليه إلى الأرض .

ومن ذلك أيضاً (مجت الشمس ريقها) فى قول النابغة ، يصف البقر الوحشى :

يُثِرْنَ الحصى ، حتى يباشرن بردَه   إذا الشمس مجّت ريقَها بالكلاكل(٤)

أى أرسلت أشعتها المحرقة .

---

(١) ديوانه ق ٩ ص ٨١.

(٢) شرح ديوان امرىء القيس للأعلم الشنتمرى ، طبعة الشيخ ابن أبى شنب ص ٢١٢ ، ٢١٣ ، وفيه (تعاور).

(٣) ديوانه ق ٥ ص ١٥ .

(٤) ديوانه ص ٩٣ والكلاكل هنا صدور الخيل .

وتدخل (الشمس) فى استعارة أخرى طريفة فى قول الأعشى، يصف محبوبته (قتيلة):

٢٢-إذا لبست شيدارة ثم أبرقت   بمعصمها، والشمس لما تَرَجّلِ
٢٣-...............   ....
٢٤-رأيت الكريم ذا الجلالة رانيا   وقد طار قلبُ المستخفّ المعذّلِ(١)

فقد استطاع الأعشى باستخدام الفعل (ترجل) إظهار حركة الشمس فى ارتفاعها وتصوير تلك الحركة.

ومن الاستعارات المبتكرة التي تدخل فى هذا النوع (الفأس المذكرة) فى قول النابغة:

١٣-أكبَّ على فأس يُجِدُّ غرابَها   مذكرة من المعاول باترة(٢)

و(الحسام الذكر) فى قول عنترة:

فشككتُ هذا بالقنا وعَلَوْتُ ذا   مع ذاك بالذكر الحُسام الأبترِ(٣)

وتحمل الصفة فى هاتين الاستعارتين دلالة واحدة، هى شدة القطع والبتر، كما يكون فى الذكر من شدة وحسم وعنفوان.

أما النوع الثانى، وهو ما نرجح أن يكون النقل فيه من عالم الإنسان، فإنما نعتمد فيه على الزعم بأن الشاعر كان يفكر فى لازمة من لوازم الإنسان وهو يصوغ استعارته، وإن اشترك معه فيها أنواع من الحيوان.

ومن ذلك (كبد السماء) فى قول الخنساء:

---

(١) ديوانه ق ٧٧ ص ٣٥٥ الشيدارة: ثوب يشق ثم تلقيه المرأة على عنقها من غير كمين ولا جيب. وهو معرب عن الفارسية، وأصله (شادريان). أبرقت بمعصمها: كشفت عنه ولوحت به. ترجلت الشمس: ارتفعت. رنا: أدام النظر فى دهشة وقد غلبه الهوى. المستخف: الذى استخفه الهوى فحمله على الخلاعة. المعذل: الذى يكثر الناس من عذله، أى لومه على ما يأتى من أفعال تتنافى مع الوقار.

(٢) ديوانه ق ٢٨ ص ١٥٦. (٣) ديوانه ص ٤٣.

أبـكـى عـلـى أخـوى . والـقـبر الـذى واراهـمـا
....
رمحين خَـطِّـيَّين فـى كـبـد الـسماء سـنـاهـمـا

ومنه كذلك (نياط الخرق) فى قول امرىء القيس:

٩- وخرق بعيد قد قطعتُ نياطَه على ذات لَوْث سَهْوة المشى مِذعان (١)

وأصل (النِّياط) - كما يقول الأعلم الشنتمرى - عرق معلق بالقلب (٢).

ولعل من هذا النوع كذلك (أيدى البلى) فى قول عنترة:

لمن طلل بالرَّقْمَتَيْنِ شجانى وعاثت به أيدى البلى فحكانى (٣)

وأما النقل عن عالم الحيوان فقط، فقد قدم أظهر أنواع الاستعارات وأهمها وأكثرها خصوصية فى الشعر الجاهلى، بحيث يمكن القول بأنه إذا كان لكل عصر نوع معين من الاستعارة يتميز به أو يميزه، فإن (استعارة الحيوان)، أو بالأحرى (استعارة الناقة والجمل) هى أبرز أنواع الاستعارة فى العصر الجاهلى وأهمها. وواضح أن السبب فى ذلك هو ما للناقة من دور فى حياة البدوى، فهو يقضى معها وقته معتنيا بها أو راحلا عليها، إنها وسيلته فى السفر ومبلغته ديار الأحبة.

والذى يلفت النظر هنا - على وجه الخصوص - هو الربط بين الناقة (أو الجمل) وما يتعلق بها، وبين الحرب والسحاب والليل والشمس.

أما الربط بين البعير والحرب، فهو أبرز ما تتميز به الاستعارة فى الشعر الجاهلى بعامة. لقد خلع الشاعر الجاهلى على الحرب - وهى

---

(١) ديوانه ق ٩ ص ٨١ والخرق: الفضاء الواسع تنخرق فيه الرياح. اللوث: القوة. السهوة: سهلة المشى. المذعان: المطاوعة.

(٢) شرح الديوان للأعلم الشنتمرى ص ٢١٢.

(٣) ديوانه ص ٥١، وقارن ص ١٨٨.

من أهم المحاور الموضوعية التى شغل بها ــ صفات الناقة وما يتعلق بها من أحداث :

فهى (حرب ضروس) فى مثل قول قيس بن الخطيم :

١١-وإنى فى الحرب الضَّرُوس موكلٌ ... بإقدام نفس ما أُريدُ بقاءها(١)

(وضرستهم الحرب) فى مثل قول زهير:

خذوا حظكم من ودنا إن قربنا ... إذا ضرّستنا الحربُ نارٌ تُسعَّرُ(٢)

فقد رأوا فى أضراس الناقة رمزاً للتهويل والتخويف :

وربما نقلوه إلى (الأنياب) ، كقول الأعشى :

١٥-فما وجدتك الحربُ إذ فرَّتابُها ... على الأمر نعّاسا على كل مَرْصَدِ(٣)

وكثيراً ما يعبر فى الشعر الجاهلى بحدث (اللقاح) عن اشتداد الحرب واستحكامها وما يرتبط بها من توقعات النتاج ، ومن ذلك قول الأعشى :

٣٧-أخو الحرب إذ لقحت بازلا ... سما للعلا وأحلَّ الحِمارا(٤)

وقول سلامة بن جندل :

٢-وقد نُقدِّم فى الهيجاء إذ لقحت ... يوم الحِفاظ ، ونحمى كلَّ مكروب(٥)

وإذا نتجت الناقة وأردت مسح ضرعها باليد؛ لتدر، عرف ذلك باسم (المَرْى) . وقد نقله قيس بن الخطيم للحرب كذلك ، فى قوله :

وإنا إذا ما ممتروا الحرب بلحوا ... نقيم بآساد العرين لواءها(٦)

(١) ديوانه ق ١ ص ٤٩ . (٢) ديوانه ق ١٤ ص ١١١ .

(٣) ديوانه ق ٢٨ ص ١٩١ . فر الدابة : فتح فاها وكشف عن أسنانها ليعرف سنها .

المرصد : اسم مكان من رصد . ورصده قعد له على طريقه وراقبه .

(٤) ديوانه ق ٥ ص ٤٩ أصل الحمار: استباحهم وجعلهم حلالاً . الحمار: ضبة وعبس والحارب بن كعب .

(٥) ديوانه ق ٦ ص ٢٣١ . (٦) ديوانه ق ١ ص ٢٣ (طبعة السامرائى ومطلوب) .

ومَتروا الحرب هم ــ إذا ــ الذين يستدرون الحرب ، أى يشعلونها .
وإذا امتنعت الناقة عن (الإدرار)، فهى (عصوب) أو (مانع)، لا تدر. وقد تراكبت تلك الصفات جميعاً فى قول الخنساء :

شَدَدتَ عِصابَ الحرب، إذ هى مانع   فألقت برجليها مَرِيًا، فدرَّت(١)

فالأصل فى (العصوب) الناقة التى لا تدر، حتى يعصب فخذها أو أنفها بحبل، لولاه لمنعت درتها . وإلقاء الناقة برجليها مريا ، أى إذا فرجت بين رجليها لتحلب .

ومن الاستعارات التى يكثر دورانها فى الشعر الجاهلى ، بحيث يمكن أن تعد من استعاراته النمطية (الحرب العوان)، فى مثل قول قيس بن الخطيم :

٣٢ـ فهلاّ لدى الحرب العوان صبرتُمُ   لوَقْعَتِنا، والناسُ صَعْبُ المراكب(٢)

وقول بشر بن أبى خازم :

٩ـ وما حتّى نحل بعقوتيهم   من الحرب العوان بمُستراح(٣)

وقول عبيد بن الأبرص :

ونسيرُ للحرب العَوانِ إذا بدت   حتى نلفّ ضِرامَها بضِرامِ(٤)

وأصل الصفة للناقة . فالناقة العوان هى التى لقحت، وسبق لها أن ولدت . والحرب العوان ــ إذا ــ هى الحرب الشديدة التى كان قبلها حروب ، أو التى قوتل فيها مرة بعد مرة .

وقد جمع زهير بين عدة صفات للناقة منقولة إلى الحرب فى بيته المعروف :

---

(١) ديوانها ص ١٦ .

(٢) ديوانه ق ٤ ص ٩٣ (طبعة دار صادر) .

(٣) ديوانه ق ١٠ ص ٤٤ بعقوتيهم : بجانبيهم . بمستراح : بمراح .

(٤) ديوانه ص ١٣٢ نلف : نجمع . ضرامها : نارها .

١٦ -إذا لقحت حرب عوان مُضِرّة ضَرُوسٌ تهرّ الناسَ أنيابُها عُصْلُ
١٧-........................... ....
١٨ -تجدهم على ما خَيّلت (البيت) (١)

وتجتمع تلك الصفات على الدلالة على معنى الشدة والشراسة . وقد نجح زهير بتلك الصفات والأحداث المتعددة فى تشخيص صورة الحرب ونقلها إلينا متحركة مرئية .

ويستغل الحطيئة الفعل (أناخ) بما يصحبه من عنف وحركة وشدة وطأة ، فى رسم صورة أخرى للحرب ، فى قوله ، يمدح خارجة بن حصن :

تركتَ الحىَّ من عمرو فُلُولاً وحربا قد أنختَ على الرِّباب(٢)

أى أوقعوها بعدتهم وثقل وطأتهم .

وأما الربط بين البعير والسحاب ، فمن أمثلته (مرى السحاب مزنها) فى قول الشماخ بن ضرار، يصف ظبية وولدها :

١٥-باتا إلى حِقْفٍ تهبّ عليهما نكباء تَبْجِسُ وابلاً غَيْداقا
١٦-من صَوْب ساريةٍ أطاع جهامُها نكباء تمرى مزنَها أوداقا(٣)

---

(١) ديوانه ق ٢ ص ٣٩ لقحت : حملت . ولقحت الحرب : اشتدت . تهر الناس مصيرهم ، أى يكرهونها . العصل : الكالحة المعوجة . ضربها مثلا لقوة الحرب وقدمها ، لأن ناب البعير إنما يعصل إذا أسنّ .

(٢) ديوانه ق ٥٥ ص ١٧٧ والرباب هم بنوعبد مناة بن أد. والحى من عمرو أراد عمرو بن تميم .

(٣) ديوانه ق ١٣ ص ٢٦٣ ــ ٢٦٤ الحقف : ما اعوج من الرمل واستطال وأشرف. نكباء : كل ريح انحرفت ووقعت بين ريحين. والرياح الأربع عند العرب هى : الشمال والجنوب والصبا والدبور. تبجس : تشق وتفجر. الوابل : المطر الشديد. وغيث غيداق : كثير الماء. الصوب : انصباب المطر.
السارية : السحابة تمطر ليلا . أطاع : انقاد . الجهام : السحاب الذى لا ماء فيه .

فأصل (المرى) كما ذكرنا من قبل، هو مسح ضرع الناقة لتدر. ومرى السحابة مزنها، يعنى استخراج ما فيها من ماء.

ومن ذلك أيضاً قول عبيد بن الأبرص:

سقى الربابَ مجلجل الـ أكناف لمّاح بروقه
جَوْنٌ تُكَرْكِرُه الصَّبا وَهْناً وتمريه خريقُه(١)

ومن الربط بين البعير والليل قول امرىء القيس يصف الليل، فى معلقته، وصفه المشهور:

٤٥ـفقلتَ له لما تمطّى بصُلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
٤٦ـألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح وما الإصباحُ منك بأمثل(٢)

فاستعان فى تصوير امتداد الليل وانتشاره بحركة البعير المعروفة.

ويربط الشاعر الجاهلى بين الحيوان والشمس، فيجعل للشمس قروناً، مثل قول الأعشى:

٣٨ـحتى إذا ذَرقرنُ الشمس صبَّحها ذؤال نبهان تنفى صحبه المتعا(٣)

وقول أوس بن حجر:

١١ـكأن قرونَ الشمس عند ارتفاعها وقد صادفت طلقا من النجم أعزلا

وقيل: الذى قد أراق ماءه مع الريح، وهو المراد هنا. المزن: السحاب ذو الماء. أوداق: جمع ودق: وهو المطر الشديد.

(١) ديوانه ص ٩٦ (طبعة دار صادر ــ بيروت) الرباب: السحاب الأبيض. واحدته: ربابة. المجلجل، من جلجل السحاب: رعد. اللماح، من لمح البرق: لمع. الأكناف: الجوانب. الجون: الأسود. تكركره: تعيده مرة بعد أخرى. وهنا: ليلاً. تمريه، من مرت الريح السحاب: استدرته. الخريق: الريح الشديدة الباردة.

(٢) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦ تمطى: امتد. صلبه: ظهره. الأعجاز: جمع عجز، وهو مؤخر الحيوان. ناء بكلكله: نهض بصدره.

(٣) ديوانه ق ١٣ ص ١٠٥ ذر: طلع. ذأل: أسرع ومشى فى خفة. ويعنى بالذؤال هنا: الصائد. المتع: جمع متعة، يعنى أنه يطلب لهم زاداً وطعاماً (وقارن ديوانه ب ٢٢ ق ٢٩ ص ١٩٧، ب ١٥ ق ٧٩ ص ٣٦٣).

١٢-تردّد فيه ضوؤها وشعاعها   فأحسن وأزين بامرىء أن تسربلا (١)

فإذا كان القرن أول ما يبدو من الغزالة ، فإن (قرن الشمس) أول ما يبدو منها عند طلوعها .

وتصنع هذه الاستعارة مع أختيها السابقتين (الحرب العوان) و(لقحت الحرب) الثلاثى الاستعارى النمطى البارز فى الشعر الجاهلى كله .

هكذا ارتبطت صفات الحيوان ولوازمه بنشاطات إنسانية وظواهر طبيعية ، ولعب المعجم اللغوى للحيوان الدور الأكبر فى بنية الاستعارة الجاهلية . وكان هذا المعجم هو العامل المؤثر فى إنتاج بعض من أطرف الاستعارات الجاهلية وأكثرها تفرداً . وانظر إلى هذه الاستعارة الفريدة فى قول الحطيئة ، يخاطب أعداء قومه :

فلن تعلفونا الضيمَ ما دام جذمنا   ولمّا تَرَوا شمسَ النهار استسرَّتِ (٢)

إنه يأبى أن ينزل قومه منزلة الحيوان الذى يقنع بعلفه ويجتره راضى البال . ونجاح هذه الاستعارة وتفردها وطرافتها منعقد على ما يلقيه الفعل (يعلف) من ظلال إيحائية على كلمة (الضيم) ، وكأن الشاعر يعنى أن من يرضى بالضيم فقد أدخل نفسه فى زمرة الحيوان الذى يلقى إليه بالعلف ، فيرضى به ، ولا يملك له بديلاً !

(جـ) الاستعارة من المجال الانسانى :

وتعتمد — كما رأينا — على نقل السمات والمميزات والطبائع الإنسانية إلى غير الإنسان . وهى — بهذا المفهوم — أقل شيوعاً من النوعين السابقين ، فهى — كما يبين الإحصاء السابق — تحتل المرتبة

---

(١) ديوانه ص ٨٤ الأعزل : أحد السماكين . والثانى هو الرامح ، وهو من منازل القمر، ينزل به . فيه : أى الدرع . طلق : يوم طلق صاف .

(٢) ديوانه ق ٢٣ ص ١٢٠

الثالثة فى الشعر الجاهلى. ويمكننا أن ندخل فى هذا النوع من الاستعارة ما يتعلق بالجوانب الإنسانية من عواطف، ومهارات، وقدرات، ومميزات إنسانية خاصة.

ولعل أهم ما ينبغى ملاحظته فى هذا النوع هو أن الشاعر الجاهلى غالباً ما يخلع على الأشياء: مادية أو مجردة، طبائع إنسانية، وحالات نفسية أو علاماتها.

ومن ذلك (الشكوى)، فى (شكوى الفرس) إلى عنترة، ليدل على امتعاضه ورفضه لما ناله من رماح الأعداء:

فازورّ من وقع القنا بلبّانه ... وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم(١)

وكأن الفرس قد تجرد من صفته الحيوانية، وصار يشارك الإنسان فى استشعار الألم والشكوى.

و(الغضب) فى (الزمن الغضوب) فى قول الخنساء:

أسدان محمرا المخالب نجدة ... بحران فى الزمن الغضوب الأغر(٢)

و(الضجيج) فى (ضجيج الصبر) فى قول عنترة:

سأصبر حتى تطرحنى عوازلى ... وحتى يضجّ الصبرُ بين جوانبى(٣)

وتدل الاستعارة على شدة صبره وتناهيه، حتى يضج الصبر ذاته.

و(الغيرة) فى (غيرة الغصن) فى قوله أيضا، يصف النساء:

مهفهفات، يغار الغصنُ حين يرى ... قدودها بين مياد ومنهصر(٤)

و(البكاء) فى (الزمان الباكى) فى قوله أيضاً:

يا عبلَ! إنْ تبكى علىّ، فقد بكى ... صرف الزمان علىّ، وهو حَسُودُ(٥)

---

(١) ديوانه ص ٨٨.

ازوّر: مال. القنا: الرمح. اللبان: الصدر. تحمحم: نظر إلى صاحبه ليرق له.

(٢) ديوانها ص ٧٩. (٣) ديوانه ص ١٩٢.

(٤) ديوانه ص ٤٤. (٥) ديوانه ص ٤٢.

أو (التناوح) فى (تناوح الريح) فى قول لبيد:

ويُكلّلون إذا الرياحُ تَنَاوحتْ   خُلُجاً تمد شوارعاً أيتامها (١)

وإذا كان التناوح هو اجتماع الناس فى المناحة وتقابلهم، فإن الرياح المتناوحة هى ـ إذاً ـ الرياح الشديدة التى يتقابل هبوبها من جهة مع الهبوب من جهة أخرى. وهى استعارة موحية بانخراط الريح فى هبوبها، وتناوبها فيه، كما يتناوب النساء البكاء الشديد فى المناحة!

ومن العلامات التى قد تنعكس فيها بعض تلك الصفات (الكلاحة)، فى (الحرب الكلوح) فى قول الخنساء:

فَمَنْ للحرب إذ صارت كَلُوحاً   وشمّر مشعلوها للنهوضِ (٢)

و(الزمان الكالح) فى قول الأعشى:

٢٢ـ لما رأيتُ زمانا كالحا شَبِماً   قد صار فيه رءوس الناس أذنابا

٢٣ـ يمّمتُ خيرَ فتى فى الناس كلهم   الشاهدين به أعنى ومن غابا (٣)

و(الكلاحة) هى ـ كما نعرف ـ عبوس الوجه من غم ونحوه. وهى صفة إنسانية ظاهرة ملحوظة. وقد استعان بها الشاعر فى تصوير الحرب والزمان؛ فالحرب الكلوح هى التى اشتعلت نارها وجد فيها الجد. والزمان الكالح هو الذى ينذر بضيق العيش وسوء الحال وانشغال البال!

وقد يخلع الشاعر على بعض الأشياء صفات إنسانية خلقية، فالقرى

---

(١) شرح المعلقات السبع ص ١٥٨ أى يعطون الفقراء والمساكين جفانا تحكى بكثرة مرقها ماء الخليج، وذلك عند هبوب الرياح فى الشتاء ووقت ضنك العيش. وهى جفان عظيمة ملئت بالمرق وكللت باللحم.

(٢) ديوانها ص ٩٠.

(٣) ديوانه ق ٧٩ ص ٣٦٣ الشبم: البردان الجائع. يممه: قصده. الشاهد: الحاضر.

(الكرم) مما يكثر الحديث عنه بين العرب، وكان ذلك سبباً في صنع الاستعارة الطريفة (يقرى الهموم) في مثل قول الأعشى:

وقد أقرى الهمومَ إذا اعترتني   عُذافرةً، مُضبَّرةً، عُقاما[١]

وتقابلنا هذه الاستعارة كثيراً في الشعر الجاهلي. وهي تعكس إيجابية الشاعر في دفع همومه إذا حلت به. فهو يجد الفكاك منها في ركوب ناقته الشديدة الموثقة الخلق، كأنه يقدم تلك الناقة للهموم قرى.

لقد كان النقل من عالم الإنسان سبباً في إنتاج عدد من الاستعارات الطريفة البكر في الشعر الجاهلي، ولعل من أهمها هذه الاستعارات الثلاث:

(القمر المُبرص) في قول الأعشى:

فهل تنكر الشمسُ في ضوئها   أو القمر الباهر المُبْرِصُ[٢]

فالبرص من الأمراض التي تصيب الإنسان، والقمر المبرص (المصاب بالبرص) هو القمر الأبيض، على التشبيه بالمصاب بالبرص.

و(الموت الطفل) في قول عنترة:

ويأتي الموتُ طفلا في مُهودٍ   وَيَلقى حتفَه قبل الفطام[٣]

وإذا كانت المقابلة الحادة بين وحشة الموت وبراءة الطفل توحي بالتناقض الفكري والشعوري أول الأمر، فإنه تناقض ظاهري فحسب؛ لأن الشاعر يريد أن يحدثنا عن موت في بدايته، موت صغير، يبقى صغيراً، بل ربما مات هو نفسه قبل أن يشتد عوده، كذلك الطفل الذي يلقى حتفه قبل الفطام!

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١٩٥ قرى الضيف: أضافه وأطعمه. اعتراه: حل به. عذافرة: ناقة شديدة. مضبرة: مجتمعة مكتنزة اللحم. عقام: بازل شديدة، أو لم يولد لها، والولادة تضعفها وتذهب بقوتها.

(٢) ديوانه (طبعة دار صادر — بيروت) ص ١٠٣.   (٣) ديوانه ص ١٨٠.

وإذا كان عنترة يحدثنا عن موت الموت فى بيته السابق، فإن الأعشى يحدثنا عن حياة الموت فى قوله:

١٥ـ ويقسِمُ أمرَ الناس يوما وليلة وهم ساكتون والمنية تَنْطِقُ(١)

فإذا سكت الناس وغلبوا على أمرهم، كانت الكلمة للموت. والكلام رمز الحياة وتعبير عنها، وكأن الأعشى يتحدث عن موت حى، أو عن حيوية الموت!.

(د) استعارة النقل الجمالى:

وهى ــ كما يشير الإحصاء السابق ــ أقل أنواع الاستعارة وقوعاً فى الشعر الجاهلى. ويبدو أنها أقل الأنواع وقوعاً فى الشعر والنثر بعامة. وتعكس هذه الاستعارة التداخل البين بين شيئين من حقلين دلاليين مختلفين اختلافاً شديداً بل مختلفين اختلافاً تاماً. وتتمتع استعارة النقل الجمالى بقيمة انفعالية وتأثيرية عالية جداً. وهى لا تتجاوز التبليغ Denotation إلى الإيحاء Connotation فحسب، وإنما يغلب عليها التشكيل اللغوى الجمالى. ولذلك، فهى تتصف بالإيحاء الشديد والإدهاش.

إن هذا النوع من الاستعارة لا يهدف إلى مجرد التشخيص للمنقول له، مهما بلغت مهارة الشاعر وقدرته على ذلك، وإنما يخرج بالمنقول له بالقوة، ليجتمع بالفعل مع المنقول فى حقل دلالى واحد، حيثما لا يجتمعان أبداً فى العرف اللغوى. وعلى قدر تباين الحقول الدلالية التى ينتمى إليها كل من طرفى الاستعارة تكون درجة التعقيد والتركيب فى بنية الاستعارة ذاتها من ناحية، وتكون درجة طرافتها ومفاجأتها للمتلقى من ناحية أخرى.

---

(١) ديوانه ق ٣٣ ص٢١٩.

ومن أمثلة هذا النوع (رث الجسم) فى قول الحطيئة عن زوجته (أمامة) :

ألا هبّت أمامةُ بعد هدء تعاتبني وتجهني بظلم
تعاتب أن رأتني ساف مالى وطاوعتُ القيادَ ورثّ جسمى(١)

وتوحى هذه الاستعارة بما صار إليه جسده من فقدان حيويته ونضارته بكثرة ما اعتوره مع الأيام. وهى تفاجئنا بهذا الجمع الطريف المبتكر بن شيئين لم نألف الجمع بينهما.

وأود أن ألفت الانتباه إلى اختلاف هذه الاستعارة عن استعارات أخرى كان المنقول فيها هو الفعل (رث) مثل (رث الوصل) فى قول أبى ذؤيب :

فإنى إذا ما خلة رثّ وصلُها وجدّت بَصَرْمٍ، واستمرّ عِذارُها
فإنى جدير أن أودّع عهدَها بحمد، ولم يرفع لدينا شنارُها(٢)

فلا يكاد يتعدى الدور الذى يلعبه المنقول فى هذه الاستعارة تشخيص المنقول له وتجسيمه، وما زالت علاقة (المناسبة) قائمة بينهما. أما النقل فى (رث جسمه)، فليست وظيفته التجسيم على الإطلاق، وإنما هو نقل الشىء من موضعه إلى موضع آخر؛ فالفعل (رث) يستخدم عادة للثوب والحبل، وهما من الموجودات المادية أو الجمادات التى توصف بالبلى والقدم، فى مقابل الجسم البشرى الذى يوصف بالسقم والمرض. فهل يريد الشاعر بالفعل (رث) أن يدخل جسمه فى عداد الجمادات، لما اعتراه من عجز وهلاك وفناء؟

إن ذلك مما يدعم صحة قول جان كوهين J. Cohen :

---

(١) ديوانه ق ٢٧ ص ١٢٥ ساف : هلك.

(٢) ديوان الهذلين (القسم الأول) ص ٢٨، ٢٩.

«عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة، فإن الذى ابتدعه إنما هو الوحدات وليس العلاقة» (١).

وتقود هذه الملحوظة إلى ضرورة التفريق بين مجموعات استعارية تبدو ـ لأول وهلة ـ متشابهة، ولكنها فى الواقع ليست كذلك. فمن الاستعارات الجاهلية تركيب كلمة (مر) وهى ذات دلالة ذوقية حسية، مع كلمات ذات دلالات مجردة، مثل (اللقاء) و(البخل) و(الظلم).

وإذا تأملنا الكلمات الثلاث الأخيرة، رأينا أن الأولى قد تستدعى كلمة (مر) فى حالة شعورية بعينها، أما الأخريان فهما ـ لما تدلان عليه ـ يقبلان المنقول فى كل حال.

ولننظر إلى مواقع تلك الاستعارات لندرك ذلك، فمن (اللقاء المر) قول عبيد بن الأبرص:

مُرّوا اللقاء ومبقوا العَقْدَ إن عقَدُوا ... إذا أضاع من الميثاق مُشْتَرِطُ (٢)

فهو يمدح قومه بمرارة اللقاء فى حالة بعينها هى الحرب.

ومن (البخل المر) قول الأعشى فى ممدوحه:

١٢ ـ يرى البخلَ مرًّا، والعطاء كأنما ... يَلَذُّ به، عَذْباً من الماء، باردا (٣)

ومن (الظلم المر) قول عنترة:

فإذا ظُلِمْتُ، فإنى ظلمى باسل ... مُرٌّ مَذاقته، كطعم العلقم (٤)

فالمرارة طعم كريه فيما يذاق، والبخل والظلم خلتان كريهتان فى خلق الإنسان، وإن اضطر إليهما.

والمهم هنا هو أنهما يستدعيان المنقول لهذه المناسبة المعنوية بينهما، ولذلك فإن النقل هنا ليس مباغتاً، ولكنه منتظر متوقع. وهو ليس

(١) بناء لغة الشعر ص ٥٩.

(٢) ديوانه ص ٩٤.

(٣) ديوانه ق ٧ ص ٦٥.

(٤) ديوانه ص ١٥.

كذلك إذا استمعنا إلى قول أبى ذؤيب:

فلم يُغْن عنه خَدْعُهُ حين أعرضت صريمتُها والنفس مرّ ضميرُها (١)

فمعنى الضمير فى ذاته لا يستوجب تخصيص نقل كلمة (مر) إليه، وهو أبعد مما سبق شعورياً وفكرياً عن أن يوصف بالمرارة. فالنقل هنا نقل مفاجىء، وهو نقل جمالى محض.

وتشترك مع هذه الاستعارة فى حدة المفاجأة (الرماد الغبى) فى قول عبيد بن الأبرص، يصف الديار:

دار حى أصابهم سالفُ الدهـ ـر، فأضحت ديارهم كالخلال

مقفرات إلا رماداً غبيّا وبقايا من دمنة الأطلال (٢)

والرماد الغبى هو الرماد الخفى الراكد الذى لم يثر، كالإنسان الغبى الخامل. وكان يمكن أن ندخل هذه الاستعارة فى المجال الإنسانى (فالغباء صفة عقلية لبعض بنى البشر) ولكن يبدو أنها تستعصى على ذلك، أو لا تقنع به؛ لحدة النقل هنا وعدم توقعه.

ومن الاستعارات الجاهلية الطريفة التى تتجاوز التشخيص المجرد إلى النقل الجمالى المبتكر (تشذيب الأذى) فى قول أوس بن حجر:

١٣- أقول: فأما المُنكرات فأتقى وأما الشَّذا عنى المُلِمَّ فأشْذِبُ (٣)

والشذا هو الأذى والشر. ولا ينبغى أن نفهم من ذلك أن الشاعر يضفى على الشر جمالاً، فالتشذيب للأشجار. وإنما الذى أفهمه من هذه الاستعارة الفريدة من نوعها فى الشعر الجاهلى أنه يريد أن يؤكد

(١) ديوان الهذليين (القسم الأول) ص ١٥٨.

(٢) ديوانه ص ١١٢، ١١٣ والخلال، الواحدة خلة: كل جلد منقوش. مقفرات: خاليات دارسات. الدمنة: الكناسة أو الزبل. الأطلال: ماشرف من الديار.

(٣) ديوانه ق ٢ ص ٧.

لنا مهارته وتفننه فى معالجة هذا الأذى ، وهو أذى لا يقلقه ، لأنه يقدر على تشذيبه قبل أن يتطاول عوده!

ومما يمكن إدراجه فى استعارة النقل الجمالى كذلك، بعض الاستعارات اللونية ، مثل (الموت الأزرق) فى قول الأعشى:

١٠ـأتينا لهم إذ لم نجد غير أنْيِهِمْ وكنا صفائحا من الموت أزرقا (١)

ويدهشنا هنا تلوين الموت باللون الأزرق بخاصة، وإيثاره على ما تبدو علاقته بالموت من الألوان أكثر مباشرة كالأسود. فهذه الاستعارة ــ فضلاً عما تتمتع به من مفاجأة وإدهاش وغرابة ــ قد اختير فيها اللون اختياراً دقيقاً مرهفاً للغاية. فالأزرق يوحى بالهدوء، وذلك ما يناسب تماماً معنى البيت ، فهم لم ينزلوا الموت بأعدائهم عن طول قتال ، ولم يجشمهم ذلك عناء ومشقة ، لأنهم لم يجدوا منهم غير التراجع ، فكان النيل منهم سهلاً ، وكان موتهم على مهل وفى هدوء!

ومن استعارة النقل الجمالى كذلك ما يعتمد على المفارقة السافرة، كقول امرىء القيس فى الحمار الوحشى ، أنه :

يُغرِّد بالأسحار فى كل سُدفة تَغرُّدَ ميّاح الندامى المطرّب (٢)

فالتغريد للطائر. وقد نقله امرؤ القيس عن موضعه إلى الحمار. وتستطيع هذه المقابلة الحادة بين الطائر والحمار أن تبعثنا على العجب والسخرية من هذا الحمار الجرىء الذى سولت له نفسه بالتغريد، فانطلق يطرب صوته وقت السحر كما يفعل المغنى بين الندمان!

وقد لاحظ لوجيرن Le Guern أن عدم التناسق بين أطراف الاستعارة يسهم أحياناً فى إنتاج أثر كوميدى (٣).

(١) ديوانه ق ٦٩ ص ٣٣٧ أنيهم : بطؤهم وتراجعهم؛ من أنى يأنى صفائح : جمع صفيحة ، وهى السيف العريض

(٢) ديوانه ص ٥٥ . السدفة : قطعة من الليل . المياح : المياس

(3) Sémantique de la Metapnore, p. 103.

هكذا أبدع الشاعر الجاهلى الاستعارة ـــ بأنواعها المختلفة ـــ لتجاوز التعبير عن الدلالة على نحو تبليغى منطقى مقيد، إلى التعبير عنها على نحو تأثيرى انفعالى ايحائى متعدد. وقد تجلت موهبته فى جعل المنقول مناسباً للمنقول له مناسبة فنية تقوى التفاعل بينهما لإبداع المعانى الموحية.

* * *

(ثالثاً) ملحوظات ختامية:

لا أهدف هنا إلى تجميع ما وصلت إليه دراسة الاستعارة فى الشعر الجاهلى من ملحوظات ونتائج. ولكننى أود ـــ فقط ـــ تسجيل بعض الملحوظات التكميلية والتوضيحية العامة، على النحو التالى :ـــ

أولاً: نلاحظ قلة نماذج الاستعارة فى القصيدة الجاهلية إذا قورنت بالقصيدة العربية فى العصور التالية، لا سيما العصر العباسى والعصر الحديث. فلو أحصيت قرائن الاستعارة فى شعر امرىء القيس كله على سبيل المثال، لوجدتها لا تكاد تجاوز عدد أصابع اليدين، بينما يحتشد ديوان الشاعر العباسى أو الشاعر المعاصر بالعشرات من الاستعارات.

ويرجع ذلك ـــ فيما أرى ـــ إلى طبيعة الموضوعات التى شغلت الشاعر الجاهلى؛ فالموضوعات تعالج ـــ فى كثير من الحالات ـــ أموراً خارجة عن ذات الشاعر وهمومه الشخصية المباشرة. وانظر إلى مقاطع وصف الديار والحيوان والصحراء وطوائف الحكم ونحوها، فلا تكاد تجد بين يديك استعارة إلا كما تجد بين يديك لبنة من جدار، أو حفنة من كثيب. فإذا قرأت شيئاً من مقاطع الغزل، والنجوى، والمعاناة العاطفية، لاحظت ارتفاع معدل تردد الاستعارات ارتفاعاً نسبياً إذا قارنته بالمقاطع الأخرى من القصيدة.

وفى ضوء ذلك يمكننا تفسير كثرة حالات الاستعارة نسبياً عند بعض الشعراء الجاهليين عما سبق ، لا سيا عند ثلاثة منهم ، هم الأعشى وعنترة والخنساء . ويشترك هؤلاء الشعراء الثلاثة فى الحديث عن الذات ، سواء أكانت الذات العاشقة اللاهية كالأعشى ، أم الذات العاشقة الثائرة كعنترة ، أم الذات الحزينة المعذبة لفقدان عزيز كالخنساء .

ومن هنا يسهل علينا ملاحظة تلك (الغلالة الرومانسية) التى تضم أشعار هؤلاء الشعراء بعامة وتقلل من جفائها وجمودها وصنعتها ، لا سيا عنترة الذى يمتلىء شعره بمفردات المعجم الرومانسى وتراكيبه ، مثل : العشق ، الغرام ، الشكوى ، النواح ، التنائى ، الصبر ، الأغصان ، موج المنايا ، نار الشوق .... الخ .

ثانياً : يصعب تحديد نوع الاستعارة التى تميز كل شاعر جاهلى على حده تحديداً قاطعاً ؛ لوقوع أكثر من نوع ، ولتساوى تلك الأنواع غالباً من حيث الكم . ولكننا نستطيع ــ بالملاحظة ــ أن نحدد أهم العناصر اللغوية التى لعبت دور (المشبه) فى بناء الاستعارة عند بعض الشعراء :

فالنابغة غالباً ما يكون المشبه عنده كلمات مثل : الموت (المنية) ، الزمن (الدهر) ، الحرب .

وامرؤ القيس غالباً ما يكون المشبه عنده كلمات مثل : الليل ، النهار ، النجوم ، السحاب ، الخرق ، الخبت .

وعنترة غالباً ما يكون المشبه عنده كلمات مثل : السيف (الرمح) ، الوغى ، الموت ، الصبر .

والخنساء غالباً ما يكون المشبه عندها كلمات مثل : الحزن ، اللوعة ، الجهل ، الحرب ، الزمن ، الموت .

والأعشى غالباً ما يكون المشبه عنده كلمات مثل : الكأس ، الصبح ، الشمس ، الدهر ، الموت .

ونلاحظ مما سبق :ــ

١ - اشتراك معظم هؤلاء الشعراء فى ثلاث وحدات لغوية ، هى : الزمن ، والموت ، والحرب .

٢ ــ تفاوت الطابع العام للاستعارة من شاعر إلى آخر ، فهو طابع مأساوى بسيط كاستعارات الخنساء ، ومأساوى ذهنى كاستعارات زهير والنابغة ، ورومانسى مشرق كاستعارات الأعشى ، ورومانسى قاتم كاستعارات الخنساء كذلك ، ورومانسى حار كاستعارات عنترة .

ثالثاً : تمتعت الاستعارة الجاهلية غالباً بقدرة إيحائية عليا ، لا سيما ما ارتبط منها بالنقل الجمالى وعالم الحيوان . فقد كانت مكونات المعجم الحيوانى ــ كما رأينا ــ وسيلة رئيسية من وسائل صناعة الاستعارات الجاهلية الطريفة ، فى مثل (إناخة الحرب) و(علف الضيم) وغيرهما .

رابعاً : إذا كانت بعض الاستعارات الجاهلية ، لا سيما الاستعارات الحيوانية ، قد انقرضت من ديوان الشعر العربى فى عصوره المتأخرة ، فإن هناك طائفة من هذه الاستعارات قد استطاعت أن تعبر العصر الجاهلى إلى عصور أخرى ، فلو قرأت شعر الراعى النميرى وذى الرمة وغيرهما من العصر الأموى مثلاً ، لقابلتك بعض هذه الاستعارات مثل قرن الشمس ، وتغريد الحمار ، والرماد العبيط ، وقرى الهموم وغيرها .

[المراجع]

أولاً : المراجع العربية والمترجمة :

١ - الأصمعى (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك) :
الأصمعيات ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر، ط ٣، د. ت .

٢ - الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) :
الديوان ، شرح وتعليق : د. محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب ، د. ت .

٣ - امرؤ القيس :
الديوان ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت ط ٢ (١٩٦٩) ، وطبعة الشيخ ابن أبى شنب ، شرح الأعلم الشنتمرى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م) .

٤ - أوس بن حجر :
الديوان ، تحقيق وشرح : د. محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ط ٢ (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م) .

٥ - بشر بن أبى خازم :
الديوان ، تحقيق : د. عزة حسن ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ، دمشق (١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠ م) .

٦ - الثعالبى : (أبو منصور) :
فقه اللغة وسر العربية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ت .

٧ - الجرجاني (عبد القاهر):
أسرار البلاغة، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، جـ٢ مكتبة القاهرة، د.ت.

٨ - ابن جني (أبو الفتح عثمان):
الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، جـ٢، بيروت (١٩٥٢).

٩ - جون كوين:
بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء (١٩٨٥).

١٠ - الحطيئة:
الديوان، من رواية ابن حبيب عن ابن الاعرابى وأبى عمرو الشيبانى، شرح أبى سعيد السكرى، دار صادر، بيروت (١٣٨٧ هـ ـ ١٩٦٧ م).

١١ - الخفاجي (ابن سنان):
سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت (١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م).

١٢ - الخنساء:
الديوان، تحقيق: كرم البستانى، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (١٣٧٩ هـ ـ ١٩٦٠ م).

١٣ - ديوان الهذليين:
نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب (فى السنوات ٦٤ ـ ٦٧ ـ ١٣٦٩ هـ/ ٤٥ ـ ٤٨ ـ ١٩٥٠ م) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥ م).

١٤ - زهير بن أبى سلمى:
الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت (١٩٦٨ م).

١٥ - الزوزنى (أبو عبد الله الحسين بن أحمد):
شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، ومكتبة المحتسب، عمان ط ٢ (١٩٧٢م).

١٦ - سلامة بن جندل:
الديوان، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، ط ١، حلب (١٣٨٧هـ — ١٩٦٨م).

١٧ - سلمان العانى (دكتور):
التشكيل الصوتى فى اللغة العربية، ترجمة: د. ياسر الملاح، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط ١ (١٤٠٣ — ١٩٨٣م).

١٨ - الشماخ بن ضرار الذبيانى:
الديوان، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادى، دار المعارف (١٩٧٧م).

١٩ - الضبى (المفضل):
المفضليات جـ٢، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر (١٣٦٢هـ).

٢٠ - طرفة بن العبد:
الديوان، شرح الأعلم الشنتمرى، تحقيق: درية الخطيب، ولطفى الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (١٣٩٥هـ — ١٩٧٥م).

٢١ - عبيد بن الأبرص:
الديوان، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى، ط ١ (١٣٧٧هـ — ١٩٥٧م). وطبعة دار صادر — بيروت (١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م).

٢٢ - العسكرى (أبو هلال):
الصناعتين، ط ١، الاستانة (١٣٢٠هـ).

٢٣ - عنترة بن شداد :

الديوان ، حققه وقدم له : فوزى عطوى ، الشركة اللبنانية للكتاب ، ط ١ ، بيروت (١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨ م) .

٢٤ - فاطمة محجوب (دكتورة) :

دراسات فى علم اللغة ، دار النهضة العربية (١٩٧٦ م) .

٢٥ - فندريس ، ج :

اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلى ، ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د. ت .

٢٦ - قدامة بن جعفر:

نقد الشعر، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط ١ (١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩ م) .

٢٧ - قيس بن الخطيم :

الديوان ، تحقيق : د. ناصر الدين الأسد ، دار صادر — بيروت ط ٢ (١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م) ، وتحقيق : د. إبراهيم السامرائى وأحمد مطلوب ، مطبعة العانى — بغداد ، ط ١ (١٣٨١ هـ — ١٩٦٢ م) .

٢٨ - كعب بن زهير:

الديوان ، شرح الإمام أبى سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكرى ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب (١٣٦٩ هـ — ١٩٥٠ م) ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، د. ت .

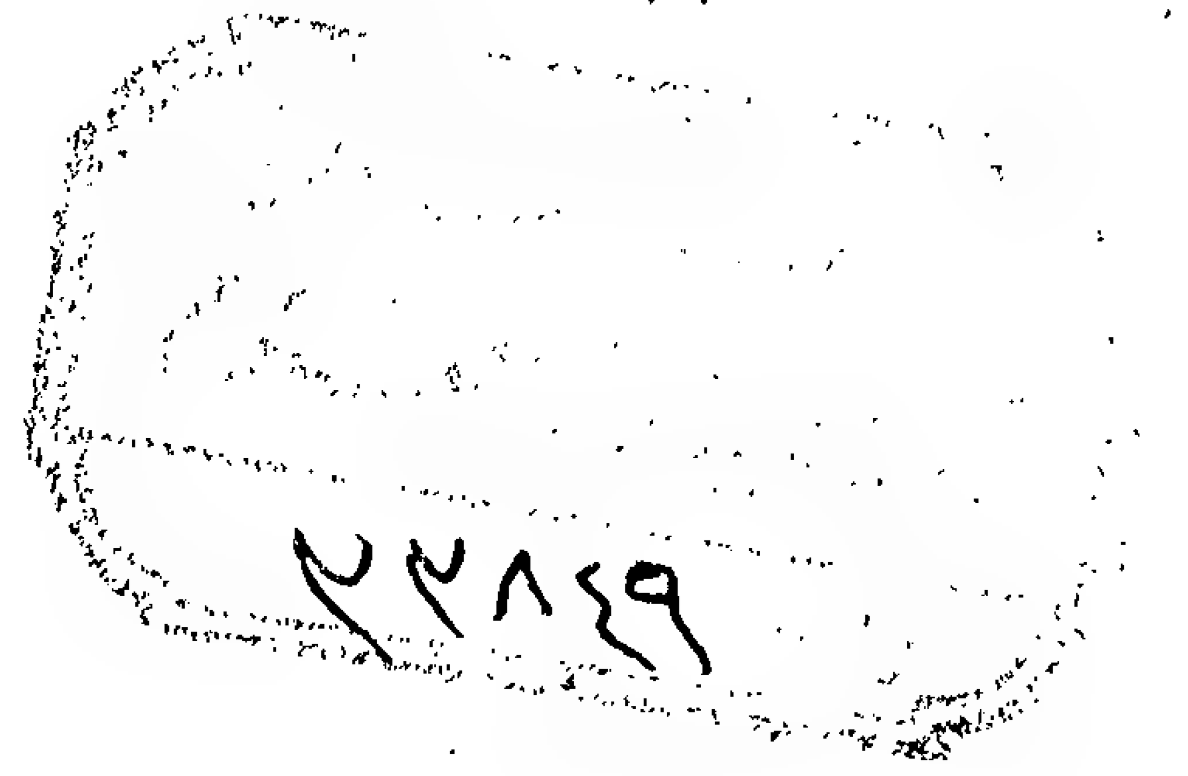
٢٩ - محمد النويهى (دكتور) :

الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ، جـ ١ ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، د. ت .

٣٠ - مصطفى سويف (دكتور):
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط ٤ (١٩٨١م).

٣١ - النابغة الذبيانى:
الديوان، تحقيق وشرح: كرم البستانى، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م)، وتحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف (١٩٧٧م).

٣٢ - يحيى بن حمزة:
الطراز جـ٣، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د.ت.



ثانياً: المراجع الأجنبية

1. Burger, Harald,
   Idiomatik des Deutschen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (1973)

2. Burton, S., H.,
   The Criticism of Poetry, 2. Edition, Longman, London (1974).

3. Caminade, P.,
   Image et Métaphore, Coll. étûdes Superieures, Bardas (1970).

4. Dolezel, Lumbomir,
   Zur Statistischen Theorie der Dichtersprache, in: Mathematik und Dichtung, Hrsg. von: H., Kreuzer, 4. Auflage, München (1971).

5. Firth, J., R.,
   The tongues of Men and Speech, Oxford Uni. Press (1970).
   ———, Papers in Linguistics, (1934 - 1951), Oxford Uni. Press (1969).

6. Fleischer, W., - Michel, G.,
   Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977).

7. Gurry, P.,
   The Appreciation of Poetry, Oxford Uni. Press (1968).

8. Hawkes, Terence,
   Metaphor, Printed in Great Britain (1972)

9. Hempel, Heinrich,
   Bedeutungslehre und allgemeine Sprachwissenschaft,

Gunter Narr Verlag, Tübingen (1980).

10. Jakobson, R.,
Problémes du Langage, Coll. Diogène, N.R.F., (1966).

11. Kühn, Faulseit,
Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache, 4., Auflage, Leipzig (1969).

12. Kurylowicz, Jerzy,
Studies in Semitic Grammar and Metrics, Poland (1972).

13. Leech, Geoffrey, N.,
A Linguistic Guide to English Poetry, London (1980)

14. Le Guern, Michel,
Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie, Libraire Larousse (1973)

15. Levin, Samuel, R.,
Statistische und determinierte abweichung in poetischer Sprache, in: Mathematik und Dichtung, Hrsg. von: H., Kreuzer, 4. Auflage, München (1971).

16. Militz, Hans-Manfred,
Zur gegenwärtigen Problematik der Phrasiologie, aus : Beiträge zur Romanischen Philologie, XI Jahrgang, Heft I (1972).

17. Mukarovsky, Jan,
Standard Language and Poetic Language, in : Linguistics and Literary Style (pp. 40-56), USA (1970).

18. Riesel, Elise,
Stilistik der deutschen Sprache, Moskau (1959)

19. Seidler, Herbert,
Allgemeine Stilistik, 2., neubearbeitete Auflage, Vandenhöck & Ruprecht, Göttingen (1963).

20. Ullmann, Stephen,
Meaning and Style, Oxford (1973).
The Principles of Semantics, Oxford (1967).

الفهرس

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الموضوع — الصفحة

الفصل الرابع

رقم الايداع	٨٨/٨٠٣٢
الترقيم الدولى	٠ ـ ٢٥٩٤ ـ ٠٢ ـ ٢ ـ ٩٧٧

٣/٨٨/١٠
طبع بمطابع دار روتابرينت